ARTA 5/72
REDACȚIA
Str. Constantin Mile 5-7-9, telefon 13.75.61, București
ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, București
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, Factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București,
Costul unui abonament
pentru întreprinderi și instituții; lei 204 anual (12 apariții); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180anual (12 apariții), lei 90—6 luni
Pour l'étranger : Romprcsfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania, P,O,X, - Box 2001 - Telex -011631,
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros),

40541
Loi 1S

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133-U5, București, România
ТРИБУНА 39
40
Искусство и мечта
Размышления
ОБЛОЖКИ I
IV
Композиция № 72, ксилогравюра
1 ранюра из цикла «Старый Бухарест»
Anca Arghir Marina Preutu Titus Mocanu Sașa Pană Anca Arghir N. Krassovski Victor Simion Paul Petrescu
Acad. Emil Condurachi Nina Cassian
Iulian Mereuță
Ion Bitzan
Geta Brătescu
Anca Arghir Marina Preutu Titus Mocanu
Sașa Pană
Anca Arghir N. Krassovski Victor Simion Paul Petrescu
Acad.Emil Condurachi
Nina Cassian
Iulian Mereută
Ion Bitzan Geta Brătescu
Анка Аргир Марина Преуту
Титус Мокану
Саша Панэ Анка Аргир
IL Красовски Виктор Спмион
1 Iауль Петреску
Акад. Эмиль
Кондураки Пина Касспан Юлиан Мерсу цэ
Пон Бицап
Джета Брэтеску
CONFRUNTĂRI
INTERNATIONALE
-
FLORENȚA

r
?■

>w
I U I

να Lo“fic clin Bologna
Au

istorică», ,«o expoziție·’-a. unde au fost, prezen-realizâte in anii 1940,— i960. La expoziția retrospectivă, grafica românească a fost reprezentata·, prin lucrări semnate de Gheorghe Adoc, Corina .Beiu-Angheluță; Eva Cernu, Marcel Chirnoagăi Daneț, Vasile Dobrian, Feszt', ’Minail Gion, Octav Grigorcscu, Simien luca,. Gheorghe Ivancenco, Natalia Matei-Teodorescu, losif Ma-xyas. Victor Rusu Ciobanu și Sofia Uzum.
Cornel ia

Ladislao
ia
j t
* f

i
<o> <o>
J vă-dnи 1 (elei de-al IX-lea .7Erg inter-Lÿ'V t.nL/et. de la г
aprilie a’.c·:)/ fost prezentata
УуCOetico тa п e a s.c afã? c- a rj 11 a. fost. г. opre-
L^a^jeasiràKfeWl^htïcgEgtaOMtiusa
г.Crr11 h ajLjny
• A fete de
A Lo-

cû p
&

I
Як ■
Ж í

i-г-

PARIS

7· dC!Û/'F
/ c or.1 ·P c 7 d 1 1 ’ "i < ì - Ica
r'j-ïd з.; Sc'C/etdHi < 1 - - Г h ;
7 ήóáș t г a,
1. : U 7 7. JU d 7 1 7<1 J '.JC Г .t Г 1 ’ '.7ύ,I pțorul
■
¡ BIENNE
< 1
Galeria' Eydie' 'Roy dm Bienne .a prezentai., apnhe, oexpozițiu cи

.·<■#
KOLN
r òDrrt 1 n : d rtùña M Du
"C". 3e/a и b or g din Koln vplcfrriül ■dó ■ j-eJi.è |Z jr ‘ ici
O.steu.ropa; CSS Pc.·
NC
aktuelle kunst in osteuropa
_ni.cn, U DSS R,
io-zacă,; lagosiama, J P.S.Sp Ungaria). Itai jl unui 'an de tre pripind
scena. 1 ¿rile numite. Sînt

£tíniwS;
»!
i:
orașul elvețian inhe 8 și. 21 l ue rari de Con-hianiir Baou Artistul,
a.c · pus 36 I ucrari de grafìcà de șenilei
VIENA

Grpph/sche Sommlung Albertina dm /iena a achrzïtionat de c-urînd o gravura de Djerrích 3a/ler CA K. 717, datată Ș 971), prezentata anterior la Gallerie ijuapc· Genêratíon..'d'in capitala Austriei.
MÜNCHEN

Pictorița jutta Palios din Cluj ¿'deschis, în perioada 7—25 martie’, o expoziție de.grafică (23. lucrări in acuarelă și 7 lucrări, in tuș) la al artiștilor de la capitala Austriei.
șip- ·■'■.-
Clubul internațional
Palatul '.Palffy dm

*
In urma aprecierii de care s-au bucurat ’ bijuteriile Fiorirai Farcașu la expoziția nurenbergheza descrisă în 1971 in •cadru! manifestărilor Anului 'Durer; 'artista a fost invitata de. Camera pentru artizanat din Savana de Nord, sá participe la Expoziția interncționolâ de podoabe,· deschisă între 8 și 16 aprilie, cu prilejul Tîrgului
•artizanat de la München.
Colecția de bijuterii și podoabe ro-■mâ.ne'ști a cuprins,' de - asemenea, lucran semnate de.'Alexandru Botez,-Letiția Bucur, Șerbsin Dernctriu-’și Iris ■Stavrache. ■·
inter național de
CAIRO
Galeria Bab El Lou'< dm Cairo,a gaz în · martie-aprilie' o importanti e; Ziție- de ■ artă popular i romane Au lost expuse 160· de. obiecte re zentînd cultura și arta populara re ne ase a din toate zcne.lc .ei no; r. ale țării si ilustrînd. diverse runü tehnici de la'bogația și vanei costumului popular, la cop eare., o și textil·, din mienorul de Io·, piese dm lemn și ceramici din m-ai i eo roz e nta 11 ce сиптг,x ,ι.·
NEW YORK
(

Ne и \oг
SBfcD:
»ж-· Í —

L A]
’ tv

я

i ¿aeкi*ЙI:
*
\ * · ŋ *.· i’ . л · > « · * ■ · , · -,
·. ■ ’ *.¿ · · ' . ■
тщжжайй ì

V
lì
* ®*ЙМГ* ЙЙ w
í́ · V·.·* ·

y·

H < t
^.»a?ensRs ; *«й»

λ
?
¿V ' _ V · *
41
yK
l Λ lì
r¿
*¿¿. с„«>Йн
МйМШ- 'i
»

; *
t

£**' »r · »x«t»№> < I
tal iMKv« IмгеишiЛйй fflütauttf f ·> «Mitic, tacitata» wta.taÌ-им» i

' L·.· "

WWàty* VtaàwtatM ÿâX’ ' *-*УУм!гй;. ”?*» **tóñ· 'Г * ?* í ййшм.
irta/«tata**. ЬфвНевн У^Я^У*?.***,„1* У>Увв-*ввн?· | ta:»irçgr,™ jSe* 1
te I -Jrt-
« Mya^sta, tn cumul oren I uta elateri «colectivi> in

-r ■ ■- INSÍTICÃ
J
-A к J
·- >«-.w '
I.1UI < I
CÍé С ШЧ'НГ ’.IC ¡’ cc!oinni;irilc
ariei, .moderne
■' éste ιύí i i П о с с и t, i (i

J

fa;

i . ri и I -

I

SIMEZE

TANASIS FARPAS
j.il.i C c.s indf.'i.
lucrili fl·4 pictül
ífiati de
■
■ Л _■ ijlet.ir.ú'l .
....
' ■
1 iride
- .
11idii. soluții li probicn le <111■ riteloi -, ...F, iuinp.c' in
i· .... cu un
ikuku. Ăcdm vu Iurni/U o b../„ .1. Г,"'...............VГ·. ......
iioicл’i'' , sp< lolopiç' r‘ " 1,11 " ■'
ni I : Joși I
I · γ~; ’ЛД

Z Λ
o· 1

·■
> fir?*
irtl$tl
•'presic-
и mai instsient
~ ■ ЗМВСИМЙ :1 .

Po mo ot es
ale
?t и I ü Irn sau
viilor cu perso-
Stanislav Torlo-Folk’e Nierninen facilitatile unui /
fie pnntr-o inspi-sturilor personajelor,
c:u,- c. ideea tabloului, fie corte sigura s tapini re a mij-.. ?
¿opresiv în vederea indi-tarfi sc^tratistice,· a decantării psihice
particulare.
t-t 'mie a portretisticii

'--:a /igoarea stenică, preg-plastic în lucrările· . t n.cuă^ea artist
expozant, .Leo Lankineri.·
cuprins 34 lucrări
să. configureze bazate' pe forța realism ce-și afirmă (în ilustrație:
■ţey, Stani slav Vladimir
> · ·
ГГ;

-

AS

' J
*

■f
- ■. -
ç
SJ
■ í¿¿"¿
-
(МПВДКЯДО w»

.·· ·>1

e1

I
* y-.
Gì ’_
: :T
e

- a -:ге
. între A?
omeniei
<1
kï

AKT

ч'
.н7г.
■ -' z es:
PLASTÌCì
afa
aparut reda

Лч

»
Știința desenului sau
a
liniei.. . este izvorul Și^ esența oricârul fel de reprezentare, așa după cum
e șl râdâcina tuturor științelor' ’. MICHELANGELO
- r*. - / « - : -
a arhitecturii, o vreme a., istoric-'materială. Procedeul tehnic primește astfel
Există,s-a' spus, o vreme
picturii, o vreme a sculpturii. A noastră s-ar părea un rol de «ghid structural anterior», conducînd să fie o vreme a graficii. De n-am cjta decît invazia liniei funcționale implicată în sistemele segnateti ce, de n-am admite decît prestanță liniaturii dê tip inginerесc. implicată în artă, și încă am avea temei pentru atare afirmație. Acest «'imperialism » este favorizat de evoluția obiectivă a artei — abolirea granițelor între speciile vizualului : al lor cel mai mìe comun multiplu — semnul — coincide cu o.unitate,de expresie ce s-ar cuveni numită «grafem ».«Se poate, releva în substratul artelor vizuale:o structură, discursivă ori constructivă, de prafeme, acționînd ca. o rețea de nuclee care asigură sensul și acuitatea informației în lumea contemporană. E măsurabil faptul ‘că în uiemeroase direcții ale artei actuale? figurative sau -non-figurative (în imaginea pe,care criticii americani o numesc « post-painterly », în pop-aria care include stilul benzilor desenate, în pictura absfract-expresíó-nistă) sarcina apelului afectiv și intelectual este preluată de elementul grafic, fenomen direct'leg'at de doctrinele circulației largi a artei care Se refuză condiției de obiect de posesiune’și stocaj. Actualitatea graficii e astfel rezultatul unei situații-social-fctorice al 'cărei cîmp depășește mult-domeniu Inesteticul ui.
Limbajul sistemelor cibernetice e grafic ; limbajul statistic.de asemenea. Grafica e solventul literăturii '« digest » transformată în « benzi »'. Acestea nu-s doar evidențele unei morale a cantificăriix ori consecințele unei ere a Vitezei, ci și manifestarea specifică a nevoii de explorare, de comunicare a umanului, mereu reafirmată în artă, de data aceasta prin mentalitatea noului pozitivism. Discreditul « artel· de senzație » denõtà și él foamea pentru o cunoaștere mai obiectivii emeiată decît pe documentele sensibilității. Fără a rezoîya criza artejD grafica -menține metabolismul socio-cultural al artei. Vorbind astfel, diluăm conceptul profesionist de graficii/ legat- de servituti instrumentale și stilistice institucionalízate, și tindem д-i extinde aria pînă la limitele'vizualului însuși: grafia acceptată ca «grad 0»' al vizualului, cu sens intranzitiv — hu a scrie cevaș nu sarcină ideogra-rnatică, ci « scriitură », manifestare minimă, ireductibilă 3 comunicării, Doar fiindcă e resimțit cu această calitate intrinsecă de

proces semiologic, gestul, grafic poate participa deopotrivă în mesajele estetice și in sarcinile operatorii.
î tarage condiției prime de a îl del intern", de a trafilerie ηpι>1·
Idealul de obiectivitate al artei actuale se afirmă șl prin atitudinea pe careo ostentoază ea față de această capacitate cernnificantă a traseelor ; mecanici tatea provocatoare a imaginii sirnili-publicităre semnifică voin-u-de^artá supusă detașării de ,,eu",4n timp ce nervul grafic al conceptualiștilor e un manifest pentru energia conri'jmcabilă. Dar nici în cele mai obiective situații grafemul" nu se î и etra g e condiției prime de a îl informai cu ,,modelul intern", de a transcrie ,,pul-siuni". în imaginea figurativă, calitatea traseelor ÍQV mează un discurs persuasiv și conduita mòf.-arlui, ciurul publicitar ori diagrarnatic, (rastere, grafiCij etc), folosesc arest avantaj aî cpnotației purtată de procedeu, conectează la rețeaua sensurilor un releu sorin cultural de referințe la tehnologia infprmațioL -onform tezei lui Mc I uhan, aici « mijlocul e mesaj » : procedeele « reci ale comunicării se constituie in cens secund, aduc simptomul civilizației specifice, dîicrnă simbolic și dramatizează integrarea în lumea
în limbaj efigia abstractă a 'omului-cohcept politic. Imaginea voit banală, reprezentarea tautologică în maniera « benzilor desenate », la artiștii pop, Include factorul acestei expresii critice ; rasteru , fotograma etc. nu mai sînt simple mijloace, ci sînt citate tendențioase. (Nu se «exprimă» ceva prin metode publicitare, ci’șe,comunică realitatea'mentalității publicitare? T- 'nesaj, procedeul grafic mecanizat devine icon, par *" d o iconografía unei lumi și semn al acesteia. Automatizarea duetului și amprentei anulează încărcătura psihică a. traseelor manuale, în schimb crește încărcătura socială a procedeelor. Astfel non-expre-sivitatea este recuperată ca «informație» și, economia mesajelor artistice, se conservă comunicarea despre om. Cu toată frigiditatea ostentativă a duetului mecanic, arta mașinală (însuși experimentul-cibernetic) păstrează culoarea omului Se potrivesc, iar,vorbele t ui Rimbaud de acum 101 ani: «Dacă alama se po-Tiţieneşte ţrîmbrţă, nú-i meritul ei . . . Asist la explozia gîndirii mele: o privesc, o ascult , . . Dacă aportul ei din ădînccuri are-o formă, va rezulta formă; dacă aportul ei e inform, va rezulta informul». Analog, aportul-din zonele civilizației. ;
in
la « stenografie » etc. — comparabilă
«Totalitarismul » graficii se lămurește și prin condiția receptării. E de mult asimilat în codul lecturii desenului, concomitent cu decriptaci iconogrific, un reper grafologic. Abstractismul gestual confirmă valoarea acestui instrument de apercepție. «· repertoriul··» lecturii stilistice se adaugă suge’stiHe' noi filtrate în esteţică și critică din-domenii’ limitrofe
— lingvistica structurală și teoria comunicării de mesaje ; se știe că ele au determinat o conștiință· semiologică, difuză în cultură, și care controlează faptele ^spontane ale limbajelor. Contagiunea aceasta e foarte virulentă''în domeniul lecturii mesajelor graGcli, dat fiind că «.grafemul » e o unitate comună pentru diferitele sisteme de analiză a actului de ex-presie/înformație/comunicare. Valoarea antropologică a desenului înțeles ca scriitură, disponibilă pentru mesaje, e însă cunoscută de mult, și azi doar exacerbată prin acumularea manifestărilor ci, (Să observăm frecvența segmentului «grafic » în terminologie

— de la « coregrafie » la «cinematografie», de la «caligrafic» la «stenografie» ele. — comparabilă cu frecvența morfemului «logie », revelatoare pentru exacerbarea conștiinței crlllc-analitlcc, însoțind faptele umane do Imediata lor transpunere în plan secund, ca un fel de vivisecție narcisică a speciei vorbitoare.) E sigur că prezența factorului «grafie» anunță totdeauna demersul de Informație. Vasari încă, din unghiul raționalismului renascentist, prefigura alare conștiință a desenului: «Principiu creator și vltallznnt al picturii șl sculpturii, și-a posedat dintru început deplinătatea ». Din unghi lingvistic, această «plenitudine » o irimltă drept complexitate structurală a graficii **. Nu-I vorba de o extrapolare a criteriilor lingvisticii, de o metaforă critică, cl de o pertinență obiectivă a analizei lingvistice aplicată la grafici-li mbaj, limba ca «dublu sistem de articulare » (în planul expresiei spontane șl în planul codificării ei formale) explică în chip proplu și dubla funcție и desenului ca explozie gestuală iranspot tînd mesaj psihic și ca organizare vizuală caro îl codifică și socializează, In grafică, dată fiind simultaneitatea
imaginii vizuale, cele două articulații își vădesc, mai distinct decît în vorbire, sincronia dintre aportul expresiv și ordonarea lut convențională. Cei vechi intuiau cu multă claritate această funcționare a desenului. O găsim atestată naiv în secolul XVII, la pictorul Charles Le Brun, care specula în manieră carteziană: «Trebuie sa știm că există două feluri de desen : unul intelectual și unul practic » .primul «depinde numai de imaginație» (factor irațional), și ,,e difuz în toate producțiile spiritului" (s.n.) celălalt și de abilitatea mîinii (factor convențional). Dubla natură a g rafiei i-limbaj e fructificată în criteriul clasicist: « Cînd desenez, scria Flandrin în preajma lui 1850, dau măsura nu atît a ochiului meu cît a inteligenței și a facultăților sufletești. Operelor frumoase ca desen nu le mai cerem nimic, pentru că ele au prins latura expresivă (s. n.) a lucrurilor ». Théophile Gautier, poetul, deduce o normă critică din virtuțile sălbatice ale desenului ca limbaj complet: « Dați-i lui Michelangelo o bucată de cărbune .. . Nici în cel mai desăvîrșit tablou nu va obține efecte mai puternice. între gîndirea sa și public, nu va fi decît semnul grafic cei mai indispensabil » (s. n.) și această simplă lume ne va introduce într-o lume gigantică». . . Meissonier crede în informația genuină a scriiturii : «O linie, fie și informă (s. n.) dă o idee mai exacta despre lucruri decît fraza cea mai armonioasă ». Toate acestea făceau parte din sindromul culturii dominată de psihologia experimentală, în care grafologia căpăta credit de disciplină, în care părtinirea pentru omul pur anunță curiozitatea pentru fenomenele cercetate de filozofiile culturii, în care punctul de vedere simptomatologie se infiltra în istoria de artă (spre a ajunge să întemeieze din desenul-limbaj criterii de clasificare stilistică). Morala acestei fabule, stă, evident, în aceea că trebuie să recunoaștem, în contextul socio-cultural în care se plasează creația grafică, motivele extra-artistice ale interesului nostru *cut față de desen, sub auspiciile unei gîndîri dominată de conceptele semiologiei.

rx «-"X

* X.

s Reproducerile care însoțesc acest « flash » (inclusiv coperta IV) sînt alese din Salonul de grafică 1972 de la sala Dalles. Ele ni s-au părut a marca distinct — chiar dacă involuntar — conștiința funcționării graficii în felul « sistemului dublu articulat » al limbii. Sinteza organică estetic — semantic în opera grafică generează

un sentiment de necesitate al acestei manifestări umane^ ANCA ARGHIR

* Citate'.c din spm.v analilor sîni traduse din lucrarea “L’art onsoi^nô par les maîtres" de Henri Guerlain.

** «limbajul» ca m'.jloc de expresie, are ca obiect esențial coma» nicaioa. Se poale spune la fel despre desenl Constituie el oare un sistem complementar de comunica» e. precum scrierea ? Desenul constituit ca atare este obiectul unei instantanee repetări, de cAtie desenator sau observator, în registrul semnului sau al simbolului și desigur știntcm ispitiți ca la întrebarea pe care am Io» mulat-o mai sus sa dam un răspuns aflrnvatiw- scrie cercetătorul frdncoe Jacques Douvard înti^un studiu dedicat desenului ca structură semnificativă. Condutia lui e că desenul „participă la l mbaj“. Să observăm că gratia nu are» precum limba scrisă, un cod fix de referință, își inventa alfabetul continuu, dm impuls expres.v, (Desenul al ênà-țitor.flo și bpsit do valoaio artistică, are maximă valoare informațională, spun psihiatrii, și pîna țn deceniul trecut, grafica a ost analuată ca fenomen care deschide accesul către ps.hism) Gestul ^ruturii înrogist. ea:A fluxul stărilor пеюгai hiîate alo conțțiiftțțh Лісі

■ Ech ¿bru, ùCvûfùFte

G IEOIPД; ï ¡r ¡i-ŋ

IлЛ < Лi/.fr i. I tí

MIRCLA DUMIIHESCU: Din ciclul «Militi r>, xllogrcjvurü

ШШIIiiшйi?

NICOLAE KRASSOVSKI: Odihnâ. tehnica mixtâ

DAN í HŒANU: Industrie, acvuforte

ION OPJGOPE.ÍCU. Aττ,ητ rtc j'.^i v-.r /o murtt. ’.t

4

Această pictură austeră și gravă, animată de o « voință de artă » aspră și puternică, de o permanentă aspirație spre adevăr este — după cum a remarcat de nenumărate ori exegeza critică — pictura unui poet și a unui filozof. Deși, întrebat, artistul ar spune despre sine că este, pur și simplu, un atent observator al vieții și na-turii. Sîmburele din miezul poeticii lui este dat tocmai de atitudinea față de natură, de respectul pentru adevăr. Oprit în fața naturii fruste a litoralului dobrogean sau a frumuseții aspre a peisajului montan, de-a lungul străzilor vechiului București, el stăruie îndelung, alege cu intuiția sigură a caracteristicului, extrage esenta.

I

Nimic nu pare inventat, nimic nu se adaugă. Dincolo de imagine, răzbat parcă vocile profunde ale pămîntului, pulsează puternic viața copacilor . . . , Imaginea în sine se oferă visului, dar realitatea devine mai puternică decît visul. Explicația se află, poate, în darul, cu totul excepțional, de a fixa timpul în tihna memoriei sale» de a-l materializa apoi în imagini inegalabile, severe și ample.

Inițierea sa în pictură s-a făcut mai mult «pe motiv», după na-

DUMITRU
GHIATĂ

PROFIL

Dintr-un unghi de vedere suficient de larg pentru a-i situa opera în istoria picturii românești a secolului XX, tot ce s-a scris ori s-a spus despre pictura, lui Ghiață e reductibil la două cuvinte: «naivă maiestate» (H. Focillon), Această expresie picturală, explicabilă prin vitalism, acest med neclintit de a vedea lumea, acordat cu fondul

nativ, mereu actual al originalității colective, pare a depăși orice contradicție sau tensiune: naivă maiestate dătătoare de bucurie.
tură, decît în școli. Puținul meșteșug și teoria pe care le dobîn-dește în atelierul pictorului Ve-
rona, completate apoi prin studii de scurtă durată, la Paris (1913 — 1914), o călătorie în Italia (1922), nu fac decît să îngăduie o primă ordonare a acestui talent viguros,
a cărui ingenuitate se va impune
din ce în ce mai puternic. « Acest om, instruit și sensibil, acest țăran al Olteniei, prieten al florilor, care a muncit, care a citit, păstrează în el o violență, o măreție sufletească, ce-í impregnează lucrările cu o naivă maiestate » — scria, în 1923, Henri Focillon. Fără a ramine la pragul postimpresio-nisrnului, viziunea lui pornește de aici, ca de la o bază: iar « naiva maiestate », la care se referea criticul francez, îșj află începutul tocmai in confruntarea directă, neîntreruptă, cu natura. Acest sentiment intim și profund al naturii
larnà le București, ulei, Muzeul de ortâ din Croiovo
Această pictura austera și grava, animată de o «voință de artă» aspră și puternică, de o permanentă aspirație spre adevăr este — după cum a remarcat de nenumărate ori exegeza critică — pictura unui poet și a unui filozof, Deși, întrebat, artistul ar spune despre sine că este, pur și simplu, un atent observator al vieții și naturii. Sîmburele din miezul poeticii lui este dat tocmai de atitudinea față de natură, de respectul pentru adevăr. Oprit în fața naturii fruste a litoralului dobrogean sau a frumuseții aspre a peisajului montan, de-a lungul străzilor vechiului București, el stăruie îndelung, alege cu intuiția sigură a caracteristicului, extrage esența.
I
Nimic nu pare inventat, nimic nu se adaugă. Dincolo de imagine, răzbat parcă vocile profunde ale pămîntului, pulsează puternic viața copacilor . . . Imaginea în sine se oferă visului, dar realitatea devine mai puternică decît visul. Explicația se află, poate, în darul, cu totul excepțional, de a fixa timpul în tihna memoriei sale· de a-l materializa apoi în imagini inegalabile, severe și ample.
Inițierea sa în pictură s-a făcut mai mult «pe motiv», după natură, decît în scoli. Puținul mes-• I I
teșug și teoria pe care le dobîn-deşte în atelierul pictorului Verona, completate apoi prin studii de scurtă durată, la Paris (1913 — 1914), o călătorie în Italia (1922), nu fac decît să îngăduie o primă ordonare a acestui talent viguros, a cărui ingenuitate se va impune din ce în ce mai puternic. « Acest om, instruit și sensibil, acest țăran al Olteniei, prieten al florilor, care a muncit, care a citit, păstrează în el o violență, o măreție sufletească, ce-í impregnează lucrările cu o naivă maiestate » — scria, în 1923, Henri Focillon, Fără arărnîne la pragul postimpresio-nismului, viziunea lui pornește de aici, ca de la o bază; iar « naiva maiestate », la care se referea criticul francez, își află începutul tocmai în confruntarea directă, neîntreruptă, cu natura, Acest sentiment intim și profund al naturii
DUMITRU
GHIATZ
PROFIL
Dintr-un unghi de vedere suficient de larg pentru a-i situa opera în istoria picturii românești a secolului XX, tot ce s-a scris ori s-a spus despre pictura lui Ghiață e reductibil la două cuvinte: «naivă maiestate» (H. Focillon). Această expresie picturală, explicabilă prin vitalism, acest med neclintit de a vedea lumea, acordat cu fondul

nativ, mereu actual al originalității colective, pare a depăși orice contradicție sau tensiune: naivă maiestate dătătoare de bucurie.
Și dacă peisajele lui sînt alcătuite din ar-echilibru, natura, la află supusă unei ordini face slmtită o secretă
I
continuă parcă simfoniile campestre ale lui Andreescu. Pentru amîndoi, deși cu alte mijloace, creația ia naștere din observarea ei atentă, Andreescu monie si
» Ghiață, se în care se geometrie.
Pictorul pare înclinat să caute, într-o lume familiară, semnificații '
I
care tind să devină generale, semnificații care poartă în sine germenii de rigoare ai conceptului. Măsura pare a fi cea dintîi poruncă în creația sa.
Motivul devine temă studiată si
> este reluat de mai multe ori, parcă pentru a capta și transmite mai bine această stare de echilibru, esența ultimă descoperită de investigația optică. Peisajele de periferie bucureșteană, pădurea, vitalitatea și abundența ei vegetală, vigoarea geometrică a ogoarelor, revin frecvent. Atitudinile lipsite de grandilocvență, dar monumentale, pe care le au țăranii adunați în tîrguri, la horă, la moară, la hram, repetă parcă gesturi și atitudini fundamentale. Florile modeste, fără parfum, merele adunate în străchini de lut, expresie a simplității și rodniciei, sînt impregnate de același simț al măreției simple.
Intr-un anume sens, orientarea estetică este și opțiune morală. Forța morală se asociază limbajului formelor spre a transmite această simplitate pe care am numi-o «eroică». «Totul e să creezi într-o stare de emoție I sinceră, ca ceea ce faci să faci cu suflet, să-ți fie dragă viața, natura acestui pămînt, să fii alături de marea
inimă a omului
> — sînt cuvinte care-l exprimă pe maestru, care exprimă intenția primă a tuturor lucrărilor sale,
Culoarea este, poate, una clin cele mai tulburătoare componente ale artei lui Dumitru Ghiață.
Ea l-a determinat pe Adrian Maniu să scrie, în 1930: « Culoarea tablourilor păstrează, pînă și în tonurile sumbre și reci, o adîn-cire pe care sufletul o simte lămu-
nostru
rindu-se că este, în tristețe, sot bună cu doina ciobănească și cu melancolia înaltă și neprefăcuta în cuvinte a drumețului ce a mers fără popas sub ceruri de furtuni ». Ardenta și, în același timp, lucida pasiune pentru culoare exprimă o perpetuă și mistuitoare combustie a conștiinței. Cromatismul restrîns, de o nobilă intensitate, de un calm dramatism, circumscrie o primă perioadă de activitate. Mai tîrziu, odată cu peregrinările prin diferite colțuri de țară, artistul va trece la o pictură ce accentuează strălucirea Armonii izvorîte prin griurilor și violeturilor,
rilor și brunurilor se îmbogătesc și cîștigă în rafinament prin dialogul culorilor complementare, realizate într-un registru de blîndă sonoritate prin tonurile potolite, în care locvacitatea celor vibrante se tempereaza.
Spectatorul care contemplă o pîn-ză semnată de Dumitru Ghiață, poate că se întreabă unde începe și unde sfîrșește ineditul acestei lucrări. Fără îndoială,

ar trebui căutat în ecourile armoniei interioare, în starea plenitudinală de cunoaștere și trăire care se răsfrînge în toate lucrările sale. Sînt ecourile unei înțelepciuni meditative, raporturi stabilite atingerile cele mai adînci și mai intime ale lucrurilor, reflexe ale unei perfecțiuni dinainte realizate pe alt plan decît cel pur plastic, pe un plan al conștiinței apartenenței sale funciare la ființa poporului.
culorii, înfrățirea a ocru-
răspunsul
numai de către artist în
MARINA PR.EUTU

continuă parcă simfoniile campestre ale lui Andreescu. Pentru amîndoi, deși cu alte mijloace, creația ia naștere din observarea ei atentă. Și dacă peisajele lui Andreescu sînt alcătuite din armonie și echilibru, natura, la Ghiață. se află supusă unei ordini în care se face simtită o secretă V
geometrie.
Pictorul pare înclinat să caute, într-o lume familiară, semnificații care tind să devină generale, semnificații care poartă în sine germenii de rigoare ai conceptului. Măsura pare a fi cea dintîi ooruncă în creația sa.
M 4
Motivul devine temă studiată si r
este reluat de mai multe ori, parcă pentru a capta și transmite mai bine această stare de echilibru, esența ultimă descoperită de investigația optică. Peisajele de periferie bucureșteană, pădurea, vitalitatea și abundența ei vegetală, vigoarea geometrică a ogoarelor, revin frecvent. Atitudinile lipsite de grandilocvență, dar monumentale, pe care le au țăranii adunați în tîrguri, la horă, la moară, la hram, repetă parcă gesturi și atitudini fundamentale. Florile modeste, fără parfum, merele adunate în străchini de lut, expresie a simplității și rodniciei, sînt impregnate de același simț al măreției simple.
într-un anume sens, orientarea estetică este și opțiune morală. Forța morală se asociază limbajului formelor spre a transmite această simplitate pe care am numi-o «eroică». «Totul e să creezi Într-o stare de emoție sinceră, ca ceea ce faci să faci cu suflet, să-ți fie dragă viața, natura acestui pămint, să fii alături de marea inimă a omului nostru simplu » — sînt cuvinte care-l exprimă pe maestru, care exprimă intenția primă a tuturor lucrărilor sale.
Culoarea este, poate, una din cele mai tulburătoare componente ale artei lui Dumitru Ghiață.
Ea l-a determinat pe Adrian Maniu să scrie, în 1930: «Culoarea tablourilor păstrează, pînă și în tonurile sumbre și reci, o adîn-cire pe care sufletul o simte lămu-
14
io iiщ, ului, Mu/eul do anà din CialQva
rindu-se că este, în tristețe, soră bună cu doina ciobănească și cu melancolia înaltă și neprefăcută în cuvinte a drumețului ce a mers fără popas sub ceruri de furtuni », Ardenta și, în același timp, lucida pasiune pentru culoare exprimă o perpetuă și mistuitoare combustie a conștiinței. Cromatismul restrîns, de o nobilă intensitate, de un calm dramatism, circumscrie o primă perioadă de activitate. Mai tîrziu, odată cu peregrinările prin diferite colțuri de țară, artistul va trece

la o pictură ce accentuează strălucirea culorii. Armonii izvorîte prin înfrățirea griurilor și violeturilor, a ocru-rilor și brunurilor se îmbogățesc și cîștigă în rafinament prin dialogul culorilor complementare, realizate într-un registru de blîndă sonoritate prin tonurile potolite, în care locvacitatea celor vibrante se tempereazã. Spectatorul care contemplă o pîn-ză semnată de Dumitru Ghiață, poate că se întreabă unde începe si unde sfîrseste ineditul acestei Ï · f lucrări. Fără îndoială, răspunsul ar trebui căutat în ecourile armoniei interioare, în starea plenitu-dinală de cunoaștere și trăire care se răsfrînge în toate lucrările sale. Sînt ecourile unei înțelepciuni meditative, raporturi stabilite numai de către artist în atingerile cele mai adînci și mai intime ale lucrurilor, reflexe ale unei perfecțiuni dinainte realizate pe alt plan decît cel pur plastic, pe un plan al conștiinței apartenenței sale funciare la ființa poporului.

MARINA PREUTU

I

Din întreaga lume a obiectelor estetice, universul operei de artă are, fără doar și poate, un caracter dominant. Această observație este valabilă chiar dacă astăzi primatul estetic al creației artistice este pus la îndoială. O asemenea punere în chestiune a rolului artei se bizuie, în esență, pe credința că funcționalitatea precumpănește asupra purității ideii. Deși o astfel de constatare are un anumit temei, bine definit, în însuși spiritul epocii pe care o trăim, ea nu poate dobîndi un înțeles absolut. Este probabil ca, în viitorul apropiat, noi să ne dăm seama de faptul că ideea extrem de importantă a funcționalității nu poate înlocui întru totul teza fundamentală a echilibrării pe plan spiritual a făpturii umane. Iar dacă această teză va fi pusă, în lumea occidentală, pînă la capăt, în termeni hegelieni, în sensul că dezvoltarea spiritului omenesc și a intelectului ne dispensează, în perspectiva devenirii istorice, de iluzia artei, s-ar putea să se ajungă din nou la concluzia că tocmai o atare putere de « iluzionare » a operei artistice este strict necesară însăși structurii ființei. Tratînd însă problemele artei în acest fel înseamnă că, într-un anumit sens, ne întoarcem la ideile originare expuse în doctrina lui Platon. Este limpede că în viziunea platoniciană opera de artă are o valoare îndoielnică atunci cînd e privită în sine. Spre deosebire de ipoteza pitagoreică în virtutea căreia arta muzicală e armonie și proporție pură —armonie ce ilustrează relațiile aproape matematice dintre sferele existentului — în mentalitatea lui Platon arta nu poate juca decît, cel mult, un rol social. Dat fiind faptul că modelele fundamentale1 ale lumii sînt surprinse numai în ideile raționale și sub formele adevărului gîndirii, rezultă că arta nefiind altceva decît o imitare a naturii, se situează într-un domeniu limitat și anume, în imperiul umbrelor, și, drept urmare, ea nu poate avea decît o eficacitate practică. De aceea sîn-tem în măsură să spunem că Platon devine, prin susținerea convingerilor sale, primul doctrinar amblentalist din întreaga istorie a artelor. In vederile lui Platon arta trebuie să contribuie deci, pe plan social, la crearea unui mediu plăcut, în acest mediu, clădiri, grădini, vase, veșminte șl urne urmează să se asocieze spre a alcătui un tot ce atrage privirea, întregul univers vizual, în caro se înalță și imnuri, devine un factor
educativ pentru copii și un climat prielnic al propășirii vieții și a spiritului.

în acest sens, Katharine Gilbert și Helmut Kuhn au dreptate atunci cînd afirmă că, în mentalitatea lui Platon, odată cu progresul civilizației, arta devine o operație științifică controlată a omului asupra naturii

și orientată în direcția unui bine întrevăzut. Insinuine! că, îndeobște, poetul compune, de pildă, pe teme, ce-i sînt, în rosturile lor mai adînci, neînțelese, marele gînditor antic sugerează ideea că rațiunea umană poate rezolva mult mai profund și mai repede sarcinile dezvăluirii existentului și, drept urmare, orice iluzionare obținută pe căile imitației sau ale simplei puneri în situație de trăire artistică devine inutilă. Oricît ar părea de ciudat la prima vedere, este clar că teza platoniciană a respingerii artei, în numele unui rigorism intelectual, întemeiat în regiuni ontologice și în substanța gîndirii raționale, a avut o indurire mult mai mare, în secolele ce au urmat, decît se crede în genere2. Sub acest raport este interesant să remarcăm faptul că atît Tertullian cît și Augustin, de exemplu, anulează arta cu o stăruință definitivă. De data aceasta totul se petrece sub semnul rigorismului moral. în structura unui atare nou rigorism se împletesc cerințele ascetismului sever al practicii religioase primare, specifice creștinismului inițiatic, cu ideea că procedeele parata-xice3,ce reapar în domeniul artei, aparțin în primul rînd revelației, ele fìind dezvăluite în plan secund în sferele creației estetice. în mod suplimentar, însăși ideea caracterului plăcui al operei artistice — așa cum fusese concepută ea de Platon — capătă semnificația unei erezii sau a unei abateri de la o ordine ascetică de un rang mai înalt. Forma originară a doctrinei estetice a lui Platon este reluată în Occident abia în epoca actuală. Ea devine caracteristică pentru gîndirea estetică pe careo putem numi funcțio-nallstă. Această orientare funcțională a artei și a teoriei estetice despre fenomenul artistic a început să se înfiripeze la Bauhaus, Dar ea a fost dezvoltată ulterior în alți termeni. în esenței tendința funcționalistă vizează o legare mai strînsă a artei de viață șl do nevoile societății, în mod cu totul special. Este semnificativei împrejurarea că cerințele impuse unei arte noi strict împletite cu adevărul vieții și al existenței so-
ciale s-au cristalizat, în forme mult mai precise decît înainte, sub influența unor gînditori marxiști din lumea occidentală. Dar, pentru a se ajunge aici, teoria estetică a trebuit să treacă prin-tr-un lung proces de elaborare. Acest proces a durat pe tot intervalul de timp cuprins între Renaștere și prima jumătate a secolului nostru. în acest răstimp însă, în locul preocupării platoniciene de a îmbina o teorie generală a valorilor cu experiența estetică — așa cum remarcă, pe drept cuvînt, Gilbert și Kuhn — gîndirea estetică caută să fundeze — de cele mai multe ori în mod contradictoriu — anumite metode precise de dezvăluire a însăși esenței operei artistice. Bazele unor asemenea orientări metodice au fost puse chiar în Renaștere. în forme curente de gîndire sîntem obișnuiți de a spune că Renașterea reprezintă o regăsire socratică a ființei și a individualității nemistificate a des-
• Λ finului uman. In linii mari observația este îndreptățită. Dar, ac-ceptînd această teză unitară cu privire la Renaștere, nu avem dreptul de a uita contradicțiile spirituale pe care o asemenea epocă le conține. în primul rînd sîntem deci obligați de a ține seama de o tensiune fundamentală a spiritului care începe să se manifeste cu stăruință. Elementele acestei antinomii sînt date, pe de o parte, de structura romantică a sensibilității, pe cale de afirmare în însăși mentalitatea Renașterii, pe de altă parte, ea este definită de factorul științific și pozitiv-empiric ce este cuprins în gîndirea discursivă 4 a epocii.

Pe liniile sensibilității romantice, tema vălului întunecat al fanteziei, ce caracterizagîndirea medievală a lui Olympiodoros în secolul al Vl-lea. este înlocuită cu tema vălului pictat și diafan al

vieții. Se merge pînă acolo, incit — după opinia exprimată în acest context de idei, a luì Gilbert și Kuhn — la Dante transparența alegoriei definește « subțirimea » acestui văl, iar la Durer forma adusă înaintea vederii, deși este înconjurată de simboluri și de zări de penumbre, lasă să cadă privirea pe ea, ca pe o oglindii aproape pură. Tema vălului romantic, transparent și misterios, este prezentă și la Petrarca, în întreaga sa creație, iar aceasta în ciuda luminozității ce este opusă programatic mentalității medievale «întunecate», după cum ea subzistă, cu și mai multă peisis-
tență, la Boccaccio și la Leonardo da Vinci, la Giotto și Giorgione sau, mai cu seamă, la Grünewald și Altdorfer.

Pe direcțiile gîndirii discursive, Renașterea a însemnat, în schimb, un început de elucidare sobră a faptelor și a universului experienței. Așa se explică formularea, într-un astfel de climat nou al modului riguros de a judeca lucrurile, apariția doctrinei estetice a luì Galilei. Este vorba de o estetică coerentă, aplicată la opera lui Tasso, și anume de o viziune de tip constatatiV, așa cum subliniază Bense. O astfel de viziune își propune să se rezume la o analiză de factură strict obiectivă a faptului artistic, fapt ce e privit în structurile și în autonomia lui, iară apel la cadre de referință heteronome și fără interpretări subiective. Un asemenea gen de abordare estetică a obiectului de artă își va găsi corespondente dezvoltate și temeiuri noi, cu mult mai precise, în estetiche neo-pozitiviste și structurale din epoca noastră, Urmînd, pe un prim plan, transformările componentei romantice a sensibilității Renașterii, constatăm cu ușurință faptul că o astfel de atitudine spirituală își găsește forma desăvîrșită în cultura primei părți a secolului al XlX-lea.

Desigur, Hegel nu este numai inițiatorul celeilalte direcții fundamentale a cercetării domeniului artistic, și anume părintele spiritual al viziunii estetice interpretative, dar el apare și ca doctrinarul prin excelență^ al modurilor istorice ale artei. în această ordine de idei, Hegel definește atitudinea romantică în funcție de raportul de « inegalitate » instaurat între forma și conținutul operei artistice. Inegalitatea se traduce prin caracterul precumpănitor al subiectivității umane, și deci al conținutului expresiv, asupra formei de alcătuire propriu-zisă a obiectului estetic. Dar, atitudinea romantică în artă nu înseamnă numai primatul subiectivității și al expunerii stărilor ei de mare tensiune interioară, în mod analitic, Béguin are dreptate atunci cînd susține că, alături de această teză generală, spiritul romantic presupune, totodată, principiul concretai sufletului, principiul visului, acela al nopții și al penumbrelor (a se vedea în acest sens șl concepția lui Worringer) precum șl credința întîletățil poeziei față de celelalte modalități ale expresiei artistice. Evident,
convingerea că există anumite zone ascunse în umbre diafane ale lumi i (ase ține seama și degîndirea lui Brentano, Tieck, Lichtenberg și Shelley, în această privință) face ca sufletul romantic să nutrească, pînă la urmă, înclinații certe către afectivitate și chiar predilecții către inconștient. Așa se și explică formularea principiului metodic de bază al viziunii romantice în optica lui Novalis. Nu trebuie uitat însă faptul că — așa cum am amintit în altă împrejurare — dacă, pentru Novalis, inspirația este inconștientă, tratarea artistică devine, prin definiție, clară și deci conștientă.

în orice caz, dacă atitudinea romantică a cultivat ideea afectivității și a proiecției subiective în lucruri, este limpede că estetica

Einfühlung-ului este aceea care a năzuit către descoperirea esenței operei artistice pe această cale subterană și aproape ascunsă.
Termenul de Einfühlung a fost introdus în teoria estetică încă de Herder în secolul al XVIII-lea. De la început, el a însemnat, conform structurii sale etimologice, transpunerea în obiect, și, implicit, modificarea activă a lucrului prin intermediul acestei autoproiecții a eului în planul lumii obiective. Doctrina estetică a Einfühlung-ului se realizează în operele lui Lotze, Sie-beck, Robert Vischer, Lipps și Volkelt. Această doctrină se prelungește apoi, din stadiul ei estetic, în toate teoriile afective cu privire la opera de artă. Este limpede că — așa după cum remarcă și Victor Basch — între Lotze și Siebeck, pe de o parte, și Theodor Lipps, pe de altă parte, există o netă deosebire în conceperea acestei probleme. Primii doi consideră starea de obiectivare sensibilă (die Einfühlung) ca o formă elementară psihologică ce se reduce întru totul la teoria asociațiilor psihice formulată de Fechner 5. Dimpotrivă, Lipps socotește că starea de obiectivare sensibilă este în esență superioară simplei asociații psihologice, ea reprezentînd un stadiu primar al sensibilității estetice. De la acest nivel fundamental pornesc, potrivit vederilor lui Lipps, toate actele de creație artistică. înscrl-indu-se, în substanță, pe aceeași linie de gîndire cu Lipps, Volkelt definește sugestiv starea de obiectivare sensibilă ca fiind sinteza dintre Intuiție șl sentiment (sau, mal precis spus, sinteza dintre Intuiție șl afectivitate). Astfel, starea de Einfühlung ar fi un proces de saturare reciprocă a intuiției
și a afectivității, în așa fel, îneît, intuiția poate funcționa în termenii specifici ai afectivității, în vreme ce aceasta din urmă este în măsură de a acționa în numele intuiției. Dat fiind faptul că se constituie ca un proces de saturare continuă, starea de obiectivare sensibilă devine un act de înălțare autentică a eului și o modalitate de ieșire a acestuia din el însuși, pentru a intra în obiect. Trecînd în lucruri, eul «însuflețește» estetic și nu real lumea, iar obiectul se umanizează și se transformă acum potrivit felului de a fi al existenței omenești 6. Ideea comuniunii eu-lui-afectiv cu obiectul capătă un înțeles și mai clar în concepția lui Lipps. în vederile acestuia, autoproiecția sensibilă a eului se poate îndeplini pe două căi: pe calea Einfühlung-ului propriu-zis și pe aceea a Einfühlung-ului simbolic. Primul drum desemnează actul de cufundare a eului în eurile semenilor noștri. Al doilea drum reprezintă procesul detrans-punere subiectivă în obiectele neînsuflețite și în alte făpturi care nu sînt de natura ființelor raționale. Și astfel, starea de trecere sensibilă în obiect se trădează în adevărata sa calitate de rod al acțiunii umane. Prin intermediul ei, noi modelăm estetic lucrurile, le configurăm, pentru a le da o semnificație umană și pentru a ni le apropia în mod afectiv.
Dintre toate atributele stării de obiectivare sensibilă, cea mai contestată pare a fi, în epoca noastră, ultima însușire. De aceea, estetiche secolului nostru — deși păstrează multe elemente ale doctrinei Einfühlung-ului — se distanțează, în primul rînd, de ceea ce am putea numi tema absolută a afectivității. în consecință, pentru spiritul contemporan, însăși ideea posibilității dezvăluirii operei pe calea cufundării sensibile și, mai ales, afective în obiect, devine îndoielnică. Ceea ce face ca atît estetiche fenomenologice, cît și cele fundate pe teoria psihanalitică sau pe tezele psiho-ogiel gestaltiste, precum și doctrinele neopozitiviste în mod deosebit (cum ar fi metodele semiotice, structurale și informaționale) să caute a pune în evidență cu totul alte dimensiuni ale · sensibilității sau ale intelectului, de-

< cît acelea ce sînt proprii domeniului psihologic al afectivității. ,
Ceva mai mult, doctrinele con- I temporane tind să clarifice pozi- I ţla operei de artă sub raportul j statutului el ontologic și sub acela Í al structurilor sale. <
, în această perspectivă este conclu-■ dentă teoria regiunilor estetice eia-i borată în optica fenomenologiei. : Dacă Husserl nu a construit un : sistem estetic propriu-zis, este sigur că ideile sale au stat la temelia tuturor esteticilor de factură fenomenologică cu aspect analitic. Nu fac parte din această categorie doctrinele originale ale lui Nicolai Hartmann și Martin Heidegger.
Este clar că aproape toate deducțiile lui Husserl se bizuie pe conceptul de intuiție apodictică sau pur imanentă conștiinței. Evidența intuitivă reprezintă, sub acest raport, însăși calitatea obiectelor, de «a se reda pe ele însele » în mod convingător și limpede. Această intuiție apodictică este însă o contemplare a esențelor. Decurge de aici constatarea că însăși metoda fenomenologică — fie intențional analitică, fie intențional genetică — nu se constituie ca o doctrină despre esență, ci ca o teorie despre contemplarea esenței. Este vorba deci de o teorie referitoare la conștiința ce contemplă esența. Cum însă conștiința este și o conștiință despre ceva, rezultă că intenționalitatea devine o stare fundamentală a atitudinii fenomenologice. Sub această înfățișare, intenționalitatea apare ca un mod general de a viza o realitate ce nu are, față de noi, un caracter strict autonom. în acest înțeles, Husserl proclamă ideea că obiectul real situat în natură și obiectul intențional, imanent percepției și situat în trăit, nu sînt date separat, ci apar împreună, într-o unitate indisolubilă. Numai starea de reducție fenomenologică, sau de punere între paranteze, este aceea care scoate în evidență obiectul intențional în mod limpede. Eliberată de orice «deprindere »și de orice « prejudecată » omenească, conștiința transcendentală se transformă astfel într-o simplă îndreptare către ceva dat. sau către o lume exterioară, care este însă, în același timp — și aici e punctul nevralgic al întregii construcții husserliene — un corelat al stărilor noastre de conștiință. în acest sens, conștiința nu descoperă direct existența obiectelor, ci ea ajunge la dezvăluirea unei atari existențe corelative prin intermediul «trăirii intenționale». Acesta este înțelesul expresiei lui Husserl «înapoi la lucruri». Drept urmare, fenomenologia nu se interesează de participarea subiectului la asemenea procese de conștiință. Ea este preocupată nu-
17
mai de construcția ce pare uneori stranie, a unei lumi. Teza analizei metodei intenționale și aceea a nepartîcipării subiective au jucat un rol precumpănitor în actul judecării faptului de artă, în estetiche fenomenologice. Astfel, opera artistică este concepută, pe de o parte, ca fiind un corelat al conștiinței pure — conștiința ce vizează structurile operei prin raporturi succesive de fundare — dar, pe de altă parte, ea este gîndită în autonomia ei, adică în calitate de fapt obiectiv și independent de alte elemente constitutive ale fluxului trăit al vieții. Iar « perceperea » unor ata ri elemente sau stări trăite în mod natural și psihologic este, prin definiție, suspendată sau pusă provizoriu între paranteze (epoché)7. Este evident deci că acțiunea de «reducție» nu desființează stările perceptive, cum se crede în genere, ci le neutralizează în mod temporar.
în sensul unei destul de clare ortodoxii husserliene se mișcă gîndirea estetică a lui Gieger, Merleau-Ponty, Ingarden și Du-frenne. Din acest punct de vedere este suficient să ne referim, pe scurt, la stilul

sugestiv în care este transcrisă doctrina fenomenologică, în cuprinsul esteticii, de către Ingarden. Ne vom da astfel seama de felul cum a înrîurit concepția lui Husserl un întreg mod de gîndire contemporană. Asi-milînd așadar teza intenționali-tății8, Ingarden îi aduce — așa cum sesizează, pe drept cu vînt, Du-frenne — și o corecție. Această corecție face ca nucleul de idealitate al metodei lui Husserl să capete forme radicale.
In spiritul strict al întemeietorului fenomenologiei obiectul intențional situat în cuprinsul percepției este, după curn am văzut, inseparabil legat de obiectul real aflat în natură. Pînă cînd nu intervine reducția fenomenologică, obiectul intențional este însă o simplă potențialitate, Abia prin actul punerii intre paranteze conștiința suspendă teza «atitudinii naturale » și obiectul intențional devine acum evident și poate fi contemplat ca esență, Reducția fenomenologică este deci « neutrală » și suspendă atît teza realității, cît și pe aceea a irealității. Dar, repetăm, ea nu nimicește realitatea pentru a o transforma într-o irealitate, La Ingarden, intenționalitatea conștiinței oferă cuvintelor (în arta literară, de pildă) o intenționalitate derivată, Astfel, cuvîntului, ca « material vocal » (vocabulei) i se adaugă o
semnificație eterogenă lui. Un act particular al conștiinței intenționale face ca aceste cuvinte să-și dobîndească sensul lor și să-și îndeplinească funcția. în acest fel « unitățile de sens », care constituie frazele, se organizează sub înfățișarea unor « obiecte reprezentate », obiecte ce sînt, în fond, pur « intenționale ». în concluzie, doctrina lui Husserl este împinsă pînă la ultimele ei consecințe. Subliniem însă că, de această dată, obiectul perceput nu mai este totuna cu cel real, ca în teoria lui Husserl. Obiectul estetic (sau obiectul reprezentat) pare a sta suspendat acum într-o regiune complet ideală. Aceasta se petrece datorită despărțirii lui prea nete de obiectul perceput. Ceea ce decurge din însăși disocierea categorică între cuvînt (pe care se clădește obiectul perceput) și sens (pe care se întemeiază obiectul estetic ca atare) 9. Astfel, opera de artă comportă pete albe, aluzii, stări potențiale și momente de nedeterminare, așadar puncte de «vid» pe care numai lectura le concretizează, atunci cînd ea umple lacunele cu multe semnificații10.
O încercare și mai limpede vi-zînd o desprindere de estetica secolului al XlX-lea se schițează în concepția lui Nicolai Hartmann, în credința acestuia opera de artă capătă un sens strict ontologic. în esență, totul se sprijină pe ideea poziției omului în lume. Prin însăși natura ei, ființa stă între realitate și cerințele ei ideale sau valorice. Din această stare decurge puterea omului asupra lumii și capacitatea lui de a interveni în desfășurarea ordinii naturale u. Iar starea estetică reprezintă un astfel de semn al puterii omenești de evaluare. Pornind de la premisele ontologiei sale a realului era normal ca, în estetica lui, Hartmann să încerce elaborarea unei doctrine antl-psihologiste, care să devină o teorie a obiectului estetic. De o importanță covîrșltoare pentru concepția lui Hartmann este tocmai re ația dintre acest obiect estetic șl subiectul uman. în acest sens, percepția estetică reprezintă primul contact al obiectului cu planul subiectivității.
In starea oi atentă și perceptivă, ființa nu se întreabă asupra adevărului subiectivității. în această alternativă, «ea nu se întreabă, în general, despre nimic ». Pentru ea totul apare, în acest stadiu, ca ceva neroflectat. Starea de obiectivitate este dobîn-dită pe calea «conștiinței cunos-

cătoare » și, cu deosebire, ea este căpătată prin intermediul gîndirii raționale și al felului ei rece și reținut de a concepe. Gradul de obiectivitate este sporit de acțiunea « conștiinței practice » care se orientează intențional și treaz către scopuri bine conturate ale ființei. Datorită rolului jucat de raționalitate și de orientarea intențională a subiectivității spre scopuri precise, «conștiința spirituală» elimină, la rîndul ei, «tonurile afective ale percepției ». Această eliminare are loc «în interesul orientării obiective » în lume. Tocmai această orientare lipsește în cadrul «conștiinței estetice». Rezultă de aici, că, în cuprinsul «conștiinței estetice », percepția nu merge, în sensul riguros exact al conexiunii obiective a lucrurilor, ci în altă direcție. Percepția ține cont, în acest caz, în primul rînd, de relația față de subiect și de felul de a vedea al acestuia. Ceea ce se petrece în urma« retragerii » conștiinței cunoscătoare și a aceleia practice. Apare clar faptul că un anumit tip de obiectivitate se păstrează însă și în aceste condiții 12. Odată cu obiectivitatea, se menține din sfera conștiinței cunoscătoare și o anume distanță față de obiect. Ceva mai mult, aceste atribute ale «conștiinței cunoscătoare» — obiectivitatea și distanțarea — devin parcă mai tari și mai accentuate. Aceasta se explică prin faptul că în percepția estetică «observatorul și obiectul său rămîn ireductibili unul față de celălalt»13. Și totuși, spre deosebire de felul de a vedea lucrurile al lui Husserl, la Hartmann dispare momentul de anulare a «tonurilor afective ». Este vorba de acea «anulare» ce era specifică, chiar și la Hartmann, stării de «conștiință spirituală». Sus-pendine! starea de dominație a «conștiinței spirituale», stadiul emoțional al percepției « reintră în drepturile sale». El va apare, acum, în conștiința estetică, în deplină libertate14. Astfel, starea de trăire estetică se întregește. O bogăție de tonuri majore și minore apare acum, iar granițele a ceea ce ar putea fi exprimat devin mobile și cuprinzătoare. Pe temeiul acestei structuri a conștiinței estetice se clădește întreaga teorie a valorii obiectului "artistic o teorie ce este în substanța ei relevantă pentru modul de eia-boiate a discursului în viziunea lui Hartmann.

Din toate acestea se intuiește cum I lartmann încearcă să abo
lească elementele fundamentale ale concepției estetice privitoare la starea de obiectivare, sensibilă. El îndeplinește însă acest lucru prin reconsiderarea unui factor esențial din cuprinsul doctrinei lui Kant. Acesta descoperise — așa cum remarcă Gadamer — în generalitatea subiectivă a judecății de gust, estetice, îndreptățirea convingătoare a întîietății, în artă, a actului de judecată estetică, față de pretențiile intelectului și ale moralei. Este limpede că, pentru Kant, ceea ce desemnează frumosul nu poate fi indicat ca însușire cognoscibilă determinată a unui obiect, ci se mărturisește prin date subiective. Aceasta înseamnă potențarea sentimentului de viață prin corespondența armonică ce se instaurează între puterea de reprezentare (estetică) și intelect. O asemenea convingere capătă o formă nouă, cu mult mai sistematică, în gîndirea lui Hartmann.

Și totuși, în epoca actuală, cele mai multe dintre tendințele de gîndire estetică nu merg în această direcție. Aceasta, în ciudafaptu-
lui că cei mai mulți dintre teoreticienii «esteticii științifice și pozitive », și, mai cu seamă, Bense, recunosc, în figura Iui Hartmann, un precursor. în mod și mai corect vom spune că orientările psihanalitice și «configuraționiste» ca și cele semiotice și informaționale sînt, în multe privințe, indiferente față de problemele spinoase ale judecății de valoare.

Teoria arhetipală a lui Jung este concludentă în acest sens. în perspectiva « psihologiei abisale », arhetipul, care reprezintă oînsușire a unei mulțimi de fapte ținînd de un fond primar al « inconștientului colectiv », contează înainte de orice act de evaluare. El ar permite deci transpunerea involuntară a figurilor stilistice și a simbolurilor în cuprinsul artei și, drept urmare, analiza estetică se transformă într-o cercetare exclusivă a formelor originare și a orizontului insondabil al miturilor.
Pe liniile psihologiei gestaltiste a lui Ehrenfels și în spiritul doctrinei psihologice a lui Kohler și Koffka, estetica tinde către studierea sobră a tiparelor comportamentului, pentru a se elimina, în cea mai mare parte, atît analiza stilistică, cît și problemele inerente ale judecății de valoare. Și mai radicală devine această orientare, neutră atît față de cerințele judecății tradiționale de valoare, cît și față de necesitățile de a interpreta arta în termeni
tici. în cadrul percepției estetice I se face legătura dintre aceste două planuri. Bizuindu-se pe o idee centrală a lui Hegel, Bense arată, odată ajuns aici, că în perceperea legăturii amintite noi transcendem ' simpla existență a purtătorilor materiali de semne (sau a realelor). Ceea ce percepem este deci aparența esenței. Iar aceasta exact ca în doctrina lui Hegel.
Dar lumea aparențelor este o lume a semnelor. Drept urmare, estetica informațională va tinde să determine cantitativ 17 această lume a semnelor 18 și să descopere schemele pe care se întemeiază funcția ei de comunicare19. în zilele noastre observăm însă, în Occident, nașterea unei mișcări spirituale, în domeniul estetic, de o altă factură. Așa cum aminteam, încă la început, o anumită tendință de reevaluare a tezei platoniciene cu privire la rostul funcțional al artei devine manifestă. Această orientare intelectuală se petrece sub impulsul gîndirii marxiste, este adevărat, dar ea se definește și în raport cu formularea noilor exigențe de democratizare a artei și a vieții sociale în general. Mișcarea de idei se desfășoară, în plan estetic, sub forma unei răsturnări a tezelor doctrinei heideggeriene, în care — așa după cum am putut constata în altă împrejurare — frumosul precumpănește asupra valorii de adevăr. Aceasta pentru că, în vederile lui Heidegger, opera de artă produce adevărul cu privire la existent. Ea se caracterizează deci prin faptul că nu este obiect, ci stă în sine însăși nealterată și liberă. Prin această stare, opera nu mai aparține lumii sale, ci această lume este dată în ea. Opera de artă deschide deci propria sa lume și devine astfel forma supremă a adevărului, care abia în acest stadiu poate ființa neascuns20. Tendința funcțlonallstă și anti-heideg-geriană despre care am amintit mai înainte se poate descifra însă, în lumea occidentală, pînă și în concepțiile unor esteticieni care nu au o orientare politică precisă. Acesta ar fi cazul, de pildă, al lui Bazon Brock. De asemenea, este interesant să remarcăm cum se dezvăluie tema funcționalității sociale a artei la veritabilul fondator al « poeziei concrete », care este Eugen Gom-ringer. Gomringer are un fel specific al Iul de a pune această problemă. în vederile sale poezia devine, în ultimă analiză, o chestiune strictă a vieții, a Individului și a Umbli. Prin Interme-hegelieni extroestetki, în perspectiva teoriilor «galìleìce » contemporane. Viziunea semiotică, ale cărei baze au fost puse de Bernard Bolzano15 încă în secolul trecut, s-a cristalizat în urma apariției lucrărilor lui Peirce și Morris. Ea a constituit un mare pas înainte în direcția gîndirii operei de artă ca univers al semnelor. Implicit, metodele structurale au contribuit la aprofundarea pozitivă

și la determinarea numerică a « treptelor obiective » de alcătuire a obiectului estetic 16. într-un anumit înțeles, estetica informațională fundată de Max Bense și dezvoltată de Frank și Moles reprezintă o continuare a semioticii, dar și un început de drum. Pentru Bense, stadiul estetic cuprinde, în mod sintetic, trei momente principale: obiectul estetic (și, mai ales, opera de artă, conform împărțirii lui Becker); percepția estetico, constînd din lumea semnelor, și judecata estetica, în cuprinsul căreia « existența estetică » capătă stabilitate prin teorie. Drept urmare, «stadiul estetic » este continuarea ontologică a proceselor estetice ale semnelor în existența creatoare, perceptivă și în cea « capabilă de judecată », Cum însă « existența conștiinței » și « existența semnelor » formează o « corelație ontologică », fiecare sernn « mijlocește » un mod de existență. Față de realitatea fizicală arta este o «corealitate». Ea intră, împreună cu starea fizi-cală, în sistemul, inai larg, al realității cosmologice. în planul « corealității » estetice Bense distinge două stadii: acela al artei clasice, care e o problemă a afectului și stadiul estetic al artei moderne, ce apare drept rezultat al reflecției spirituale. La rîndul lui, frumosul esteînsuși modul specific al artei de a subzista sub formă de corealitate. A cerceta deci frumosul înseamnă a studia o corealitate mijlocită de existența semnelor, Acestea din urmă sînt veritabile produse ale conștiinței « coreale », ele definindu-$e ca exteriorizări sau ca Informații prin care actul de conștiință se manifestă ca atare. Și astfel, abia prin producția estetică conștiința devine, cu adevărat, atît un reziduu al unor lumi posibile, în care sînt date natură și obiecte, cît și un reziduu al unor posibile pierderi de lume, cînd ea (conștiința) nu mai are nevoie de natură și de obiecte, Rezultă din aceste observații că frumosul are atît un sens ontologic, cît și unul bine determinat, de natură seman
diul limbajului, omul concret comunică, spre a se face înțeles, în alți termeni exprimîndu-ne, poezia trebuie să fie, în optica autorului citat, viața individului, cu tot ceea ce poate să reprezinte «cuvintele sale». Gomringer consideră că este în măsură să atingă acest țel dacă va formula totul cît mai concis cu putință. Iar acest lucru îl justifică prin faptul că el a fost întotdeauna uimit de constatarea cît de mult se poate spune cu ajutorul « unui singur cuvînt ». în această ordine de idei, Gomringer citează expresia « life » pe care Decio Pignarati a utilizat-o, într-un poem remarcabil, pînă la refuz. Ceea ce amintește de Macedonski, care folosise, cu mult timp înainte, cuvîntul « plouă », într-un poem tot atît de remarcabil și de profund. Tre-cînd însă peste această observație, reținem că Eugen Gomringer definește, cu acest prilej, cele două funcții ale cuvîntului astfel înțeles. Acestea sînt arhitectura și simbolica lui 21. Dat fiind însă faptul că ansamblul cuvintelor luate din viață îndeplinesc, pînă la urmă, doar o funcție intelectuală sau arhitectonică, Gomringer pledează pentru îmbogățirea mesajului simbolic, prin inversări, prin direcționarea în cîmp sau pe suprafața colii a cuvîntului 22 și prin constelații succesive obținute pe calea unei autentice arte combinatorii23. întreagă această tendință de creație artistică merge deci, într-un alt sens, pe liniile unor «corecții estetice» platoniciene. Suspendîndu-se deci starea de iluzionare estetică pe care fenomenul de artă a realizat-o în general, se tinde așadar la dobîn-direa unei stări a artei fie ca structură a lumii, fie ca simplu fapt.
Credem că tot ceea ce am încer-cat să arătăm pînă aici dovedește, cu prisosință, împrejurarea că orizontul contemporan al gîndirii estetice este, pe cît de complex, pe atît de contradictoriu în alcătuirile sale

intime. în același timp, apare evidentă observația că fenomenul propriu-zis al creației artistice este complicat pe măsura gîndirii estetice ca atare. Totodată el se situează, prin complicațiile sale, la nivelul civilizației tehnologice sofisticate, în care, în mod istoric, am și intrat. De aceea, în capitolele anterioare, am căutat să descifrăm acest fenomen cu instrumentele pe care le-am considerat a П mai bune și
I mai precise.
Desigur, inițial am pornit de la convingerea că estetica nu este, în fond, numai o metodă retroactivă de cercetare a operei de artă și nici un mijloc de programare a demersului creației artistice, Socotim că estetica este, în realitate o altă formă a creației spiritului. în acest înțeles reținem o idee remarcabilă a lui Bense. El formulează această idee din nou, după ce a reluat-o din doctrina lui Curtius. Estetica este deci transformarea artei în Logos 24. Aceasta înseamnă, în mod riguros exact, trecerea operei vizuale în cuvînt și transpunerea artei cuvîntului în altă formă de a exista a cuvîntului. Privind problema sub acest raport, estetica poate fi și interogație și punere la îndoială a însăși esenței operei și a destinului ei — așa cum se petrec lucrurile în gîndirea lui Platon — după cum ea pare a fi în măsură de a construi o altă lume cu sens, care să reprezinte elogiul rostit al esențelor artei. Dar existentul ni se dezvăluie întotdeauna în trepte. Undeva, pe treptele devenirii lui, arta, ca mod de ființare ideală a lumii, se întîlnește cu modul filozofic de a gîndi curgerea nesfîrșită a vieții reale. Și atunci ia naștere logosul estetic.
Pornind de la această teză fundamentală am gîndit spiritul uman ca desfăcîndu-se dual într-o structură de bază științifică și într-una, antinomică, de natură mitologică. Din acest cîmp de încrucișare a unor însușiri esențiale ale spiritului uman, am văzut cum se plămădește faptul de artă.
Desigur, sensibilitatea estetică în· cepe să joace de aici înainte un rol precumpănitor. Pcesupunînd existența unor factori constitutivi mereu contradictorii și mereu parcă nestăpîniți — cum ar fi stările corelative ce se instaurează între tendința către abstractizare și aceea a concretizării, jocul dintre lumină și penumbră, înclinația clasică în împletirea ei cu cea romantică, gustul ordinii opus aceluia al dezordinii estetice, stadiul de veghe în dialog cu acela de vis — am considerat arta, în devenirea ei, ca un fapt ce se cristalizează abia la nivelul comportamentului uman. în regiunile comportamentului se nasc formele-structuri (geometrice, se· t ¡ale, dinamice, alegorice și fantastice, obiectuale și capricioase) pe temeiul cărora sensibilitatea se reconstituie fără încetare, pulsează și își pune accentele ei legate ele spiritul epocii și de lumea ce
stăruie în jur sub înfățișarea actului de civilizație. Ana denumit analiza estetică aplicată în calitate de metoda, la acest nivel, cu expresia de morfologie fundamentala 2S.
Ne-aт străduit de asemenea să demonstrăm că atitudinile estetice și modalitățile stilistice sînt rezultatul acestui dialog necontenit, care se petrece între sensibilitate și comportament. La acest nivel, estetica construiește noi lumi de semnificații. Și tot pe această treaptă a procesului devenirii estetice noi formulăm judecata de valoare.
Decurge limpede observația că nici o judecată de valoare nu este posibilă înainte ca un mod de gîndire estetică să transforme o formă a artei în Logos. De aceea judecata de valoare se dovedește a fi întotdeauna o relație instaurată între formele stilistice sau

constructive ale fenomenului de artă și acest logos transcendent lui. Pentru a determina însă formele particulare sau constructive ale unui domeniu artistic este nevoie ca, în prealabil, să definim în chip fundamental și clar forme le-structuri, de bază, ale comportamentului uman. Și astfel, mereu clădim artă și mereu cerem o tălmăcire a ei în termenii Logosului.

Dacă, în funcție de felul specific al alcătuirii civilizației moderne, am insistat asupra înfățișărilor sub care se manifestă gîndirea discursivă m planul sensibilității, am făcut-o cu bună știință. Nu trebuie să uităm că ceea ce noi numim sensibilitate estetica nu reprezintă – nici măcar așa cum aprecia Hartmann –o simplăînsușire unilaterală a conștiinței. Ea este un întreg sistem. în compunerea acestui sistem intră structurile psihologice, afectivitatea și voința, factorii de comportament și elementele primare ale subconștientului, pentru ca sistemul să cuprindă, pe o treaptă și mai înaltă, intuiția, fantezia și expresivitatea. Dar în însăși țesătura sensibilității străbat factorii de raționalitate și aceia ai spiritualității colective. în epoca noastră, momentul rațional al sensibilității estetice sporește cu drept cuvînt.

Dacă se ridică o problemă, din acest punct de vedere, o asemenea problemă nu poate fi decît aceea de a veghea asupra procesului amintit. Iar aceasta pentru a nu deveni, pe nesimțite, ființe fără visuri și fără sensibilitate, acest mod transformarea artei în Logos înseamnă și prudență

reflexivă șl analiză critică sau fantezie liberă, constructivă, dar și grija de a ramine mereu noi înșine autentici și nedezmințiți.

1 Se poote deduce, din întreaga doctrinei a Iul Platon, că dacă artistul n-ar mol îndeplini un simplu act de « copiere » o unor « copil », copii ce au un rol secund față de original, el ar fi In stare să ajungă la modelele primare ale existentului. Pe această observație se sprijină Read clnd susține cd Gabo este primul artist In sens autentic platonician. Gabo ar reda deci structuri inițiale șl nu obiecte de rang secund.

1 Aceastd influență este incomparabil mai mare decît aceea pe care doctrina aristotelică, încă necunoscută, ar fi putut să o exercite.

8 Sau procedeele fundate pë o ordine aproape magică a inexplicatului.

4 Sau mai exact spus, gîndirea dianoetica.

5 Notăm că Fechner este, in acest sens, unul dintre părinții esteticii experimentale de astăzi.

I Teza spiritualizării și a « însuflețirii » obiectului corespunde viziunii profunde a lui Marx privitoare la umanizarea lumii prin intermediul artei.

7 Termenul epoché înseamnă originar « acțiunea de a opri ». Filozofic vorbind, el a dobin-dit înțelesul de « suspendare a judecății », de unde și posibilul sens al « suspendării stărilor psihologice sau de percepție ».

8 Precizăm că noțiunea de intenționalitate nu-i aparține de fapt lui Husserl. Teza intenționalității a fost formulată. în esență, de Franz Brentano. Termenul ca atare fusese preluat, la rîndul lui, dintr-o tradiție medievală.

9 Aceasta îl face pe Dufrenne să afirme cu mult temei că obiectul literar este la Ingarden și intențional dar și imaginar și deci heteronom.

10 in doctrina lui Husserl nu adăugăm, prin urmare, semnificații noi, ci dezvăluim semnificații corelative situate In conștiință și care

sînt corespunzătoare esențelor obiective ale lumii reale, sau operei de artă, ca fapt autonom și «așezat în sine» (v. și Heidegger).
II   A se vedea In acest context teoria lui Marx cu privire la acțiunea umană asupra naturii. Max Schelet remarcă cu insistență această teză a lui Marx, considerînd-o a fi necesară pentru imaginarea unei lumi umanizate și gîndită ca « Ordo Amorís ».
13 Prin urmare, în condițiile punerii în acțiune a conștiinței estetice.
13   Se observă aici cum Hartmann caută să amendeze ideea comuniunii subiectului afectiv cu lumea, așa cum se petreceau lucrurile în contextul stării de Einfühlung.
14   Se întrevede, In acest stadiu nou al analizei, năzuința lui Hartmann de a salva virtuțile emoției, intr-un plan al mișcărilor subtile ale stării de conștiință.
15   A se vedea, în acest sens, excelentul studiu elaborat de Elisabeth Walther. Aceasta demonstrează, cu prisosință, rolul lui Bolzano In pregătirea concepției semiotice contemporane. Stilul de gîndire al lui Bolzano se formulase, de la început, într-un fel de opoziție ciudată și netă față de modul dezvoltării discursului la Hegel.
16   Metodele structuraliste au progresat, în mod uimitor, în epoca noastră, fără a se constitui Insă intr-o adevărată estetică. Notăm, mal degrabă, lucrările structurale de teoria artei ale Iul Chomsky, de pildă, și Wellek (care sînt aplicații In domeniul literaturii). Sînt deasemenl remarcabile lucrările Iul Propp și Lotrnann In U.R.S.S.
11   Determinarea cantitativă a măsurii estetico va porni deci de la formula Iul Blrkhoff, M<=«
f (0,C) = caro stabilește relația dintre ordine șl complexitate (informație),
18 <î Procesul semnelor » so pocite dafini conform vederilor Iul Cin W,Morris, prin Inlormodlul unei semantici estetico, al unei semiotici estetice șl printr-o sintactică estetică, Aceastd triadă a <f. procesator de semna » esto, fri esență, acceptată de Benso,
18 In acest context se pun probleme do « Inft* legete » sau do « neînțelegere », precum și chestiuni da emltero șl do rocepiuro a operei Ici nivelul « Inierprotantulul »,
>β A se vedea în acest sens și considerațiile Iul Gadamer cu privire Iu «puterea de mărturie a lucrurilor », In opera de artă, la Heidegger ,l Evident, cele două dimensiuni ala cuvlntulul-mhdeciura șl simbolica — slot vu/ablle șl pentru somnul plastic, In domeniul artei vizuale, ** Notăm cd aceste procedee tehnica sfat ope-romu și In clmpul vizuali tăi li,
Ceea te șe explică probabil Șl prin faptul că Eugen Gamringor a fost un timp secretar al lui Max Bill. O anumită Influență trebuie să li ovul Bill asupfQ Iul Gutui înger.
ft In acești termeni Hegel a transformat arta In logosul plivit ca spiritualitate absolută a lumii, tor Mmx a tnmspus fenomenul du urlă In logosul soclul.
1,8 P/cci/ăm că um aplicai (/(uastă analiză mur f u* logică, prin l'u/țu lucrurilor, In domeniul uitclor vlzuulp.
5 noiembrie 1933*. Azi dimineață arn asistat la deschiderea expozu/et Mirón Radu (Paraschivescu), Ion Vlasiu și LWittner (azi Ion Vitner). Participasem, în prealabil, la organizarea ei, la librăria Hasefer cin pasajul Karagheorghevicl. Ultimul expune desene și colaje (îndrăznețe prin conținutul lor de pamflet), primul prezintă uleiuri (culoarea unora, e stridentă) și desene de multă finețe iar Vlasiu, sculptura in

teracotă și lemn precum și cîteva desene (schițe), Sculpturile m lemn lustruit se intitulează uniform Ritmuri. Ele denotă un mare simț al materiei. Sînt, de altfel, simple bucăți de lemn, lustruite, șicane au devenit interesante torsuri, păsări, un «cal năzdrăvan» care amintește de Brâncuși. Și Vitner aduce spirituale desene, dar linia încă e infantilă și înrîurlrile lui Picabia, ale lui Chirico^ vădite. Mai are cineva catalogul, dactilografiat pe o coală ministeriala dublă, al expoziției? Nu cred. în tot cazul, expozanții de atunci s-au amuzat găsindu-l, peste decenii, în arhiva mea. De aceea voi transcrie cite/a titluri pe care înșiși autorii le-au uitat. Mirón Radu expune 16 piese. Notez: « Ordre, désordre et soí », « Geometrica descinderea Sfintei Fecioare în cosmos », « Femeia mea iubită era atit de frumoasă, ca un copac de frumoasă, ca un pahar cu apă de frumoasă», « Lautréamont și frumosul poem despre somnul hermafroditului», «Joie de vivre ». Ion Vlasiu a prezentat «Sufletul dansului», « Ritm »,« Pasăre », « Vioară », « Bust » și încă vreo zece exponate. Colajele lui Ion Vitner și desenele se intitulau: « Femeia cu mina rătăcitoare », « Descindere în infern», «Bunul Dumnezeu în plimbare matinală », « Materia șî irefutabilul ei primat asupra spiritului », «Je suis né pour chanter la joie de vivre», «Superba mașină umană și dialectica mișcării sale ». « Popasul proletarului în orașul industrial », « Viață nouă ». Lucrările lui I. Vitner aveau un conținut politic și social. Expoziția a fost vizitată de oameni care plecau bombănind, revoltați, zgîlțîiți. Prin bilete anonime, cei trei au fost amenințați cu bătăia. A fost și o încercare de devastare.

25 noiembrie. Expoziția a fost închisă. Nici un tablou, nici un desen nici o sculptură nu a găsit cumpărători. Critica de specialitate n-a putut însă ocoli adevărul că măcar unul din expozanți va avea ceva de spus în plastica românească: Ion Vlasiu.

în seara închiderii am primit daruri. Vlasiu, un Ritm (Tors) și o Pasare în lut ars. Vitner, un colaj, un desen și reproduceri fotografice după cîteva exponate, Mirón Radu Paraschivescu mi-a oferit cîteva desene din peniță și un ulei (50/85 cm) care pe una din fețele cartonului (aceea cu care a fost expusă) prezenta o pictură suprarealistă, iar pe fața camuflată, aceea dinspre perete, un impresionant șî veridic portret al lui Lenin.

Acest tablou a avut o istorie a lui în anii ilegalității. Dar despre aceasta voi vorbi peste ani, adică peste pagini. . . Și cu Pasarea s-a întîmplat o aventură, în noaptea de 10 octombrie 1940, a cutremurului» » Mă întorc deci la seara cînd am prăznuit expoziția. Au mai venit Eva Dîugaci poreclită Zebra și Teddy Brauner. S-a tăifăsuit pînă tîrziu. Verva și buna dispoziție a celor care nu plasaseră nici un tablou, nici o sculptură, a sporit pe măsură ce orele creșteau. Spre miezul nopții am căpătat autografe patetice pe catalogul expoziției. Și absurde. « Domnului Sașa Pană, membru al Academiei române, prietenul d-iui I. Bianu și directorul revistei unu — toată dragostea lui mirón radu care-l iubește. Dată azi, 25 noiembrie 1933. la închiderea prăvăliei >x « Pentru Sașa Pană — Sașa Pană părintele unu-lui, care a romanțat, între alțl sfinți, și pe Dumnezeu. Iubesc pe Sașa Pană. îl stimez pe Sașa Pană, îl respect pe Sașa Pană. Ion Vlasiu >x Adăugind după semnă-tuiá: «II salut pe Sașa Pană». Iar Vitner încheia pagina autografelor astfel: « Deși și eu îl iubesc pe Sașa Pană, îl stimez pe Sașa Pană, îl
1 nu în^,eS rostul autografelor la această
oră tîrzie (12.42) și refuz net de a satisface dorința lui arzătoare de a P°seda rin aut°Sraf de'al Ș‘ refuz de a H da. (Greșelile ortofi1 лПсе, din cauza vinului)».

/U| dQCGmbrie' Au înceP«t să se ivească și însemnări critice cu piivite la expoziția nereglementară de la Hasefer. Una care, cu l i ocorea anilor, s-ar putea dovedi a unui clarvăzător, am citit-o în Viata literara, semnată doar cu inițiali H.N, Se intitXT' Ion viLiu L UbilT 'constiinnT "U\a.tln®rei S9nerați!> V,aslu marchează indiscu-de valoare f IЯиiii^* ' ucine care situează printre elementele orulXT'V? °   C· '
·] lon Vlasiu· f-tX "scî
Я o spounța a plasticei ardelene». Și nu numai ardelene, aș adăuga.
------------- SAȘA PANĂ
-«η.
pruujuiil #pre KuiFQ, decuplthid o   u Sd tUt R,lniu,r care a fost
.... l« «VuVS XÆ0,,a
Rítm! r-l0N VLASÍtJ: D^··
IWU (PAMSCHIVeSCU)! Poi tietuI lui Lenin.

bucurești 1955
mirou radu ion viasiu i- wittner expun
sala liaseler Jiu str«ida caraglieorgtievíci numărul șapte Jaf desen pictură sculptură și vă invită la vernisaj ire va avea loc duminică cinci noembrie la orele nsprcrecc dhniiicufa.
cporîtia va li deschisă până la douăceci și cinci noembrie.
7 / /
I

LABORATOR
ION BITZAN

\firmînd într-un alt text că Bitzan acționează ca un artizan <are provoacă « situații ale materialului », trebuia să precizez vă această calificare indică nu o alternativă naivă a comportamentului de « designer », ci o replică de pe pozițiile sensibilității dezinteresate» Designul complice al industriei, prevede uzul și implică uzura. chiar și în programele pe care, cochetînd cu inutilitatea, le numește «de evaziune». Bitzan, chiar în programele de simili-obiecte uzuale (draperii, ornamente), propune, dimpotrivă, o experiență care se depozitează în sensibilitate. în orizontul practicii, sau, dacă vrem, al vieții, unghiul lor de contiguitate reproduce diferența dintre limbaj natural și limbaj poetic. Proiectul de azi al lui Ion Bitzan im egisti eaza seismografe acest loc critic al relațiilor om-luciu și, intuitiv, impulsiv aproape, răspunde cu propuneri de compensai e poetică. Actualul său atelier e laborator mai mult decît șantier, dată fiind puritatea elementelor, suporturi și materii prime; faptul indică o concepție despre raportul intie semn și material. In termenii statorniciți ai comunicării senzot iale, acceptată ca ireductibilă, se manifestă raportul invers proporțional dintre semn și material: materialul e resimțit ca factor de redundanță si redus la cota strict necesară mesajului. Colajele reproduse a,ci sînt alcătuite din fragmente « ready-made » decupate din fotografii publicitare (atestarea formelor curbe - serpentine, tuburi) și acoperite sub imaginea simbolică a unui cub în r guroasă proiecție plană, decupat din hîrtie străvezie (deci: perechea organic-geometric). Ecranul transparent imită o cutie, ormă-recipient paradigmatică. Aplicat în unul sau două straturi, devine simulacru al depărtării, jucîndu-se cu gradele de evidență. Procesul e fixat sub sticlă, menținut în convenția «artă-iluzie », se refuză «intervenției», aproprierii operaționale. Are loc, optic, un mit spațial: relația conținut—conținînd. Ceea ce, prin decriptare osihanalitică, avertizează Bachelard, semnifică gestul locu

rii. o apetență umană profundă și originară de integrare în spațiu. Obiectele acestea s-ar putea intitula «mimograme», întrucît însceneazǎ prin semne atitudinile de ascundere și descoperire care constituie un ritm binar permanent activ al comportamentului omului în lume. Să precizăm că această semiologie e secundă, neprevăzută, apare ca repercusiune a formei, ca suprastructură dialectic generată de raporturile materiale ale operei. (Obiectele, rafinate cu migală, finisate cu scrupul, aduc aminte, mutatis mutandi, de reciprocitatea dintre acțiunea artizanală și sugestia metafizică în arta lui Brâncuși.) Exact același demers « conținut-conținînd » — și reacția în lanț a conotații-lor — e lizibil în seria obiectelor «reale» (mici dulapuri de lemn, compartimentate și umplute cu ceară naturală cursă în tiparele vreștî și întîmplătoare ale moliciunii translucide și mătăsoase).
Și aici schema structurală e montată pe aceleași coordonate: — geometricul 'construcția dulapului) și fiziomorficul (pe care formele de ceară îl «sugerează», în felul testelor Rohrschach).
Obiectul ,.agită în sensul actualizării modelelor asociative din expenenic sensibilă a privitorului, amorsînd în imaginația lui un «film» de stării hedonice, o idealizare estetică a senzațiilor trezite de lucrurile banale. Faptul că folosește materiale umile și abia modelate, după exemplul « artei minimale », « artei sărace » etc., e amăgitor; în fond, artistul nostru trebuie situat la antipodul mișcărilor de acest sens, căci el propune aceste ma-teriale nu pentru că sînt umile ci cu toate cd sînt astfel. Arta sa poetică e din familia parnasiană, a delectației cu « obiectele » prețioase (decretate astfel de artist prin decizia-creație). Ele ncorporează corespondențe metaforice, trezesc umbra vechilor impresii, redeschid procese asociative, Bitzan reface experimental tadică empiric și nicidecum «pe Încercate », cum prea des se înțelege cuvintul «experiment», horribile dlctu) silogismul -mesteziilor care au statornicit, filologic, proprietatea simbolică a materialelor; granitul și bronzul și gloria, lemnul ofgâr.irjtații. Acestui șir de nmentale, á/.¡ șabloane ale bile șabloane viitoare ale
eternitatea, marmura și candoarea, și simțul cosmic, lîna și senzația metafore consacrate cîndva expe-simțului comun ·— li se adaugă posl-repertorîulul nostru aperceptiv și
ocufne, pe acelea provocate de frecventarea materialelor / forme din ambianța cotidiana, Cînd, de pildă, «citează», cu o dezinforma / serpentină, atît de sc, Bitzan nu aplicó științific, ordin normativ): «linia turba exprimă Labora-
volturi justificată de modernitate, frecventă în mașinăriile care ne sluji ci redescoperi empiric codificata ci hlvalcnța (raie metaforic. în ciuda enunțului °rganicitatea(linia dreaptă exprimă ronslructivitalea ». torul lui Bitzan e experimental nu prin extravaganță, el prin demersul reajustării empirice a fondului obscur de impresii din care se structurează « în mers » edificiul de metafore al ai tel,
A.A.
Afìrmtnd ìntr-un alt text că Bitzan acționează ca un artizan care provoacă «situații ale materialului», trebuia să precizez cA această calificare indică nu o alternativă naivă a comportamentului de «designer», ci o replică de pe pozițiile sensibilității dezinteresate. Designul, complice al industriei, prevede uzul și implică uzura, chiar și în programele pe care, cochotînd cu inutilitatea, le numește «de evaziune». Bitzan, chiar în programele de simili-obiecte uzuale

(draperii, ornamente), propune, dimpotrivă, o experiență care se depozitează în sensibilitate. în orizontul practicii, sau, dacă vrem, al vieții, unghiul lor de contiguitate reproduce diferența dintre limbaj natural și limbaj poetic. Proiectul de azi al lui Ion Bitzan înregistrează seismografe acest loc critic al relațiilor om-lucru și, intuitiv, impulsiv aproape, răspunde cu propuneri de compensare poetică. Actualul său atelier e laborator mai mult decît șantier, dată fiind puritatea elementelor, suporturi și materii prime; faptul indică o concepție despre raportul între semn și material. în termenii statorniciți ai comunicării senzoriale, acceptată ca ireductibilă, se manifestă raportul invers proporțional dintre semn și material: materialul e resimțit ca factor de redundanță și redus la cota strict necesară mesajului. Colajele reproduse aici sînt alcătuite din fragmente « ready-made » decupate din fotografii publicitare (atestarea formelor curbe - serpentine, tuburi) și acoperite sub imaginea simbolică a unui cub în riguroasă proiecție plană, decupat din hîrtie străvezie (deci: perechea organic-geometric). Ecranul transparent imită o cutie, ormă-recipient paradigmatică. Aplicat în unul sau două straturi, devine simulacru al depărtării, jucîndu-se cu gradele de evidență. P-ocesul e fixat sub sticlă, menținut în convenția « artă-iluzie », se refuză «intervenției», aproprierii operaționale. Are loc, optic, un mit spațial: relația conținut —conținînd. Ceea ce, prin decr etare psihanalitică, avertizează Bachelard, semnifică gestul ocuini o apetență umană profundă și originară de integrare în spațiu. Obiectele acestea s-ar putea intitula « mimograme», rtrucît înscenează prin semne atitudinile de ascundere și descoperire care constituie un ritm binar permanent activ al
comportamentului omului în lume. Să precizăm că această semio-'og.e e secundă, neprevăzută, apare ca repercusiune a formei,
ca suprastructură dialectic generată de raporturile materiale ale operei. (Obiectele, rafinate cu migală, finisate cu scrupul, aduc aminte, mutatis mutandi, de reciprocitatea dintre acțiunea artizanală și sugestia metafizică în arta lui Brâncuși.) Exact același demers « conținut-conținînd » — și reacția în lanț a conotațiî-lor e lizibil în seria obiectelor «reale» (mici dulapuri de lemn, compartimentate și umplute cu ceară naturală cursă în tiparele firești și întîmplătoare ale moliciunii translucide și mătăsoase).
Și aici schema structurală e montată pe aceleași coordonate: - geometricul (construcția dulapului) și fiziomorflcul (pe care formele de ceară îl «sugerează», în felul testelor Rohrschach).
Ooiectul ,,agită în sensul actualizării modelelor asociative din experiența sensibilă a privitorului, amorsînd în imaginația lui un «fim» de stării hedonice, o idealizare estetică a senzațiilor trezite de lucrurile banale, Faptul că folosește materiale umile și €‘*le modelate, după exemplul « artei minimale », «artei sărace» etc,, e amăgitor: în fond, artistul nostru trebuie situat la anti-pooul mișcărilor de acest sens, căci el propune aceste ma-nj pentru c<5 sînt umile ci cu toate câ sînt astfel, Arta sa poetică e din familia parnasiană, a delectațlei cu « obiectele » prețioase ¿decretate astfel de artist prin decizla-creație), Ele incorporează corespondențe metaforice, trezesc umbra vechilor impresii, redeschid procese asociative, Bitzan reface experimentul i'cdică empiric și nicidecum « pe încercate », cum prea des se ,f'V-!ege cuvîntul «experiment», horribile dlctu) silogismul i-mestezidor care au statornicit, filologic, proprietatea simbolică eternitatea, marmura șl candoarea, și simțul cosmic, lîna șl senzația metafore consacrate cîndva expe-

simțului comun -- li se adaugă posi-repertoriului nostru aperceptiv șl anume, pe acelea provocate de frecventarea materialelor / forme dm ambianța cotidiana, Cînd, de pildă, «citează», cu o dezinvoltură justificată de modernitate, forma / serpentina, atît de frecventă in mușinai nie care ne slujesc, Bitzan nu aplnri științific, ni rc-descoperd empirie codificata echivalență (tare e de ordin metaforic, în ciuda enunțului normativ): «linia curba expiima organicitatea, linia dreaptă exprimí consti urtivilulva ». labora torul lui Bitzan e experimental nu pi in exti avaganțâ, ci prin demersul reajustării empirice a fondului obscur du Impresii din care se structurează «în mers» edilului du metafore al aitci.

SENTIMENTUL TIMPULUI LA CONSTANTIN BRÂNCUȘI

în numărul 5 din anul 1970, revista Arta a publicat un articol care cuprindea cîteva observații asupra spațiului brâncușian, considerat în perspectiva teoriei lui Blaga asupra spațiului tipic românesc.

Privind opera sculptorului Constantin Brâncuși, un bun cunoscător al tezaurului de cultură populară românească își poate da seama că aceasta se integrează foarte bine în contextul spiritual al culturii românești și printr-un anumit sentiment al timpului. Sentimentul timpului în cultura populară românească înseamnă o integrare firească a prezentului în timp, o unitate organică între trecut-prezent-viitor : ea simbolizează continuitatea în rodirea pămîntului, care, an de an, ciclic, se trezește la viață. Este vorba de o concepție asupra vieții care relevă caracterul universal al gîndirii, al spiritualității poporului nostru : Înțelegerea continuității vieții care depășește și asimilează moartea. Concepția de bază a basmelor românești este «Tinerețea iară bătrînețe și Viața fără de moarte ». Eroii acestor povestiri trec cu ușurință de pe un tărîm pe celălalt în luptele lor cu zmeii ; povestitorul începe cu « a fost odată ca niciodată» ... o poveste de acum o mie de ani ; el coboară în vremuri străvechi, pentru ca, la sfîrșit, să ne spună că «a fost și el pe acolo » invitat la ospățul împăratului, iar acei oameni «mai trăiesc încă și astăzi »... Același lucru și în balada «Miorița», destăinuire a spiritului românesc, unde baciul moldovean transformă moartea în nuntă și sfîrșește prin elogiul vieții-natură; sînt aici două aspecte ale aceluiași ciclu, continuu, unde «Viitorul și trecutul sînt a filei doua fețe » cum spunea Eminescu.

Brâncuși se integrează în această viziune care a generat de altfel și Coloana Infinitului. Brâncuși nu ne «vorbește» niciodată despre prezent, ci întocmai ca și cîntăreții anonimi ai poporului său, leagă trecutul cu prezentul, cu viitorul, într-o unitate de evoluție continuă, infinită. Brâncuși ilustrează astfel geneza ființei umane, străbate cu gîndul mileniile. «Miracolul», «începutul lumii», «Adam și Eva », « Noul născut » etc. pot fi considerate ca trepte de cunoaștere în timp. Sentimentul acesta al timpului simțit ca o evoluție continuă a universului este legat de «timpul pămîntului». Oricare cunoscător al basmelor românești, al cîntecelor bătrî-neștî, al poeziei românești își dă seama că opera sculptorului face parte din aceeași configurație tipic românească.

Acest spirit a făcut posibilă introducerea creației brâncușiene în circuitul valorilor culturii universale. Și observăm acest fapt chiar șl în modul său de a lucra ; el a sculptat în cicluri (Ciclul Doamnei Pogany, ciclul Muzei adormite, ciclul Mdlastrel etc.), opere pe care le-a reluat mereu, în forme din ce în ce mal desăvîrșite. Iar din punctul de vedere al «stilului », acules din adîncurlle sculpturii universale elementul antic și l-a transpus în forme moderne, într-un

clasicism nou. Şl aici el a unit trecutul și viitorul. încununa-I ea acestei concepii! despro viață, despre timp o constituie Ansamblul de la Tg. Jiu; elogiul evoluției Infinite a vieții. M. CÂTÀNESCU
Nicolae Krassovski. Pictor, gravor, scriitor.
Născut Io 25 iunie 1944 în comuna Fetești (județul Ialomița). A absolvit Institutul de Arte plastice «Nicoîae Grigorescu» din București în anul
1968. Din același an participă fa saloane și alte expoziții colective de stat.
Expoziții personale; București, 1968,
1969.
LĂMURIRI PENTRU MINE
— Abandonarea canonului plastic în favoarea supunerii la complexitatea realului.
— Este o încercare de distrugere a prejudecăților plastice existente în legătură cu cîteva teme clasice: nudul, compoziția de grup etc.
— Un elogiu al vitalității umane, o bucurie, o voluptate a cunoașterii realului.
— Apropierea de subiectul abordat fie el oricît de absurd ori chiar tragic, se face aici într-o îmbrățișare caldă a lui, prin trecerea lui în zona umorului care poate atinge chiar zonele groase ale acelui rabelaisian.
— E pretutindeni o confruntare, o compasiune, o compătimire cu grandoarea și mizeriile trupului uman etc.
— Lipsindu-mi voluptatea jovială a meseriei accept această întreprindere (ori aventură în interiorul pericolului) ca pe o condamnare recuzabilă supunîndu-mă chinului impus de travaliu în speranța unei cunoașteri pe care o consider suorem pariu al ființei mele. N.K.
FISE PENTRU 0 ISTORIE A ARTEI ROMANEȘTI
DIMITRIE
4872, 24 oct. — se naște, la Fălticeni, fiul Elenei și ai lui lorgu Hârlescu (Heríeseu).
1891, februarie — se înscrie la «clasul pregâtitoriu » al Școlii de Belle-Arte — lași.
1891, oct. — 1897, iunie — elev la școala ieșanâ, clasa prof Eπí. P. Eardasare.
1897—1907 —profesor de desen și caligrafie la Constanța, unde-i are ca elevi pe Ion jalea și Marius Bunescu.
л ·. bá*·*'
HÂRLESCU
1901—1912 — întreprinde trei călătorii de studii la München.
1907 — se transfera la liceul «Codreanu» din Birlad, refuzînd numirea la gimnaziul din Giurgiu, 1909—1923— profesarla gimnaziul «D.Sturza», Tecuci.
1907 — 1918— participa la expozițiile «Tinerimei artistice», «Salonului oficial» sau la alte manifestări ocazionale.
1923, 23 nov. — se stinge din viață la Tecuci.
1967— expoziție retrospectiva organizată de Muzeul de arta Dobrogea din Constanța.

Evitat de critică mai ales dlntr-o « tradiție » și nicidecum pentru presupusul fapt că operele sale <n Π fost studiate și decretate ca ignorabile. Dimitne Hârlescu are meritul de a-și fi păstrat nealtei at& personalitatea artistică, rezistînd atît influențelor academiste, cît

și celor grigoresciene. care au sufocat pur și simplu mlădițele firave de talent aparținînd venerației primului sfert de veac al secolului XX. Este un motiv temeinic care obligă istoria ai tei să zăbovească asupra acestui artist.
Dacă în ceea ce privește tematica Hâr lescu nu poate fi considerat un inovator, — sursele sale de inspirație racordîndu-se la preferințele specifice epociit interioare, țigani în diverse ipostaze, « capete de expresie », scene de gen, portrete etc., — se cuvine să semnalăm că din largul evantai tematic cd ai tiș-tilor primelor două decenii ale secolului, Hârlescu nu-și alege decît o partitură destul de redusă de motive. Selecția are drept unic criteriu realitatea, artistul sustrăgîndu-se cu consecvență oricăror evadări în exotism, în fabulații mistice sau alegorice, refuzînd idilismul facil întreținut de o protipendadă plină de ifose și convenționalism. Hârlescu se dovedește un artist preocupat de psihologie, de explorarea unor zone mai subtile ale afectelor umane, defînindu-se ca un poet al așteptărilor tensive. Putem afirma că unele din creațiile sale sînt marcate de un surd dramatism, un dramatism lipsit însă de excese, de extroversiuni patetice sau de acele exacerbări explozive atît de caracteristice expresionismului în genere. Căci Hârlescu nu se zbuciumă cu violență, nu gesticulează, ci «își geme durerea», O anume angoasă, reflex al sentimentului acut de neîmplinire, al luptei continue și desperate cu provincialismul semidoct» angoasă sporită mai tîrziu de o boală care l-a împins la actul sinuciderii, dă creației sale o individualitate distinctă, care-l atestă ca pe unul din antecesorii expresionismului românesc. Lumea lui Hârlescu — oameni simpli ce n-au cunoscut bucuria — este o lume care adastă în tăcere împlinirea unui destin. Chipurile au întotdeauna o gravitate, gesturile sînt reținute, aproape insesizabile» sugerînd uneori o stranie imobilitate. Stările de așteptare sînt susținute cromatic de albastruri reci, electrice, de galbenuri sulfuroase, de violeturi. de tonuri surde și sumbre în genere,
Doamna în fotoliu este una din lucrările care ilustrează preferința artistului pentru culoarea-afect. Atitudinea femeii exprimă calmul; atmosfera care o învăluie, tratata în tonuri reci din gama violetului, evocă starea sufletească a personajului cu totul opusă aparenței de tihnă pe care o afișează. în Jucătorii de șah, subtilitatea dialogului dintre privirile celor trei personaje creează o stare de tensiune întreținută de un colorit în cheie gravă, lăsîndu-ne sentimentul că devenim martorii înfiripării unui «triunghi» familial, într-o aparent calmă lume burgheză. La malul mării, de fapt o scenă de gen, marea ocupînd un loc minor în economia lucrării, reprezintă reluarea pe alt plan a acelorași stări marcate de măsurarea încordată a scurgerii timpului, în așteptarea unui eveniment de covîrșitoare importanță, Cîteva personaje privesc spre infinita deschidere a mării într-un imobilism neliniștitor, învăluite atmosferă încărcată de taină și ambiguitate.
¡T^ași climat se regăsește și în Colț de cafenea, > (de așteptare, Prizonierii etc.
uciari in care existența apare minată de incertitudine și de sentimentul efemerului.
Cei cai e accidental s-au oprit asupra creației lui ai lescu, l-au etichetat un epigon local al Secesio-msmului münchenez. Este o eroare (deși artistul va suferi sporadice influențe ale acestei mișcări mai P es 2n Pen°ada începuturilor), cauzată de o supei'-•eia ă cercetare a lucrărilor sale,
n.?* Se   degrabă ca un pionier al ex-

Í..T v*Oni‘Smu rofn^esc; distingem la el anume 's?.u” Pa,Ticulare ale sensibilității poporului s iu, marcate de un înnobilant simț al măsurii Și al discreției, VICTOR SIMION
Compoziție, ulei. Muzeul
Iu malul mării, ulei, colecția familiei Hârlescu Vedere spre grădini» ulei, colecția familiei Hârie^cu DoamnH în fotoliu, ulei, colecția familiei Hârlescu

UL PETRESCU
Puține sînt domeniile artei populare românești despre care să se fi scris atît de rar ca despre prelucrarea artistică a metalelor, Ceramicii, țesăturilor și broderiilor, lemnului, li s-au dedicat lucrări de prezentare analitică și încercări dc sinteză. Despre fier, despre aramă, sau despre aur și argint, n-au apărut decît răzlețe însemnări, în diverse capitole consacrate altor aspecte ale creației țărănești, Lucrul este cu atît mai surprinzător cu cît, pe de o parte, după cum vom vedea, metalele sînt prezente în aproape toate domeniile artei populare, de la arhitectură la costum și de la unelte la instrumente muzicale, iar, pe de altă parte, tradiția metalurgiei și a artei decorative a metalului este străveche pe teritoriul românesc» Nu este locul să facem un istoric al acestor preocupări la români, părîndu-ni-se îndestulător a cita un semnificativ pasaj privitor la daci din cea mai recentă istorie a românilor (Constantin și Dinu C, Giurescu:) «... Cantitățile enorme de metal prețios pe care le-a luat Traian din Dacia implicau o exploatare continuă a zăcămintelor aurifere. Știau sa lucreze bronzul, fierul, argintul; făceau unelte, cum sînt coasele și seceri le de bronz, topoarele, fiarele de plug, cleștele de fier, arme cum sînt săbiile de fier care s-au găsit în mai multe părți ale teritoriului dacic, obiecte de cult sau mobilier, cum e candelabrul de bronz găsit la Grăsani, podoabe de tot felul, mai ales de argint; știau să facă din acest metal prețios vase frumoase, curn sînt cele ale tezaurului de la Sîncrăieni; știau de asemenea, încă de la finele secolului al IV-lea î.e.n., să bată monede de (argint». Toate, dar absolut toate categoriile de obiecte enumerate ca fiind produse de Daci se regăsesc și azi în producția curentă a centrelor de meșteșugari făurari români, inclusiv armele albe de luptă; o variantă a acestora din urmă a fost cu vremea convertită în unealta pașnică a viticultorului — cosorul, a cărui formă încovoiată, elegantă, de mare dimensiune, amintește surprinzător pe cea a unora din armele purtate de dacii din imaginile de pe Columna lui iraian și de pe monumentul de la Adamclisi. Peste multe secole, din zestrea tradiției metalurgiei medievale, continuatoare a celei dacice, o altă armă, de astă dată lancea, pare să-și fi găsit un destin pașnic în formele enormelor frigări oltenești (1,50 — 2 m), ustensile domestice ce puteau însă fi pe loc folosite și ca unelte războinice pînăîn pragul vremurilor moderne, cînd apărarea împotriva raidurilor «pazvangiilor » din raialele de pe malul drept al Dunării era o chestiune de rapidă și vitală adaptare a fiecărui sat și a fiecărei gospodării. Diversitatea categoriilor de metale și aliaje folosite, — fier, oțel, fontă, cositor, plumb, aluminiu, aramă, aur, argint, bronz, alamă, — și varietatea tehnicilor întrebuințate, — topit, turnat, bătut la rece, bătut la cald, călire, tăiere, incizare, incrustare în lemn, în os, combinare cu sticlă, os, mărgele, — ne pot da o idee despre multitudinea obiectelor de metal pe care le produc meșterii români, cea mal mare parte din aceste obiecte, dacă nu toate, fiind investite și cu remarcabile calități artistice țlnînd atît de frumusețea formelor

perfect adaptate la funcția pentru care au fost create, cît și de o evidentă preocupare ornamentală, Preocuparea pentru aspectul decorativ al accesoriilor metalice este dominantă de pildă în domeniul arhitecturii populare românești ale cărei capodopere du lemn au o serie de piese lucrate din fler. Cele mal modeste din acestea, culele, simplele cuie, sînt gîndlle tocmai ca niște adjuvante ale frumuseții ușilor din tăblii de lemn din Oltenia, Muntenia, Dobrogua, Moldova, și sudul Transilvaniei, avînd rpzetele foarte mari (diametrul 2 crn) și fiind bătute în așa fel ca să formeze scheme geometrice decorative, ritmînd suprafețele mari ale grindurilor. Să nu uităm că aceste cuie iși au prototipul în culele găsite în construi țiile dacice, avînd aceleași mari capete cu multe fațete bătute cu ciocanul, jîțînlle șl balamalele
lungi pînă la jumătate dc metru ale ușilor și porților, înculetorile do fler ale porților din lemn de salcîm din sudul Olteniei, sînt împodobite cu motive mărunte ștanțate, marginile fiind terminate în cap de șarpe, motiv predilect, după cum vom vedea, în arta fierarilor. Clanțele, broaștele și înculetorile sînt de o mare varietate și merg de la forme simple, compuse din spirale îngemănate, pînă la cele complexe imitînd modele orășenești. în Schei! Brașovului orice trecător poate observa la portițele gospodăriilor românești micile piese de semnalizare prin bătăi, modelate cu imaginație în nenumărate variante ale șarpelui. Zăbrelele caselor, atunci cînd apar (casele românești rareori recurgînd la ferecarea ferestrelor) sînt ingenios construite prin așchierea unor vergi late de fler. Mai elaborate și mai frumoase sînt zăbrelele bisericilor de lemn, în alcătuirea cărora intervin și modele ale feroneriei citadine și de curte, ajungînd pînă la a forma adevărate arabescuri compuse din volute. La capitolul bisericilor trebuie să amintim crucile de fier de pe acoperiș și de pe turlă, atingînd dimensiuni de pînă la 1,5 metri înălțime, de un desen complicat aplicat pe schema simbolului cruciform. Și casele țărănești au terminații metalíce la capetele coamei acoperișului, așa-numitele «bolduri» sau «săgeți» de metal în care volumele geometrice se îmbină cu motive ca steaua, calul, sirena, peștele, omul.
Un simplu inventar făcut într-o gospodărie țărănească ar scoate la iveală poate și azi gama întinsă de unelte de fier și oțel în care preocuparea artistică este evidentă. Am putea începe cu uneltele folosite la diverse munci agricole și pastorale, între care în primul rînd s-ar cuveni pomenite securile și bărzile cu tăișul lat și fasonat într-un anume fel pentru a fi cît mai practice. Aproape totdeauna ele sînt decorate prin ștanțare cu motive geometrice sau florale stilizate și care constituie de multe ori și «marca» meșterului, așa cum se întîmplă în vestitul sat de fierari Vărzari din țara Bîhariei și în Nadanova din Mehedinți; securile produse aici erau căutate în trecut de tăietorii de pădure din toată țara și de dincolo de fruntarii. în aceeași categorie intră și coasele, secerile șl cosoarele, ale căror frumos pro-porționate lame sînt ornamentate de asemenea cu motive ștanțate. Din aceeași familie fac parte baltagele și toporiștele de diferite tipuri, lucrate din bronz și alamă, a căror funcție de armă albă din trecut s-a asociat și cu o funcție socială legată de ideea de prestigiu și de mîndrie, funcții ce în mod natural au condus la o bogată decorație nu numai a lamei metalice ci și a minerului din lemn de corn sau de paltin îmbrăcat cu «zale » împletite din fire sau fîșii de metal.
în țara noastră mai sînt încă cîteva centre vestite de rotari și caretași în care se lucrează foarte frumoase căruțe și sănii, precum în

Mîrșanl (Dolj), Topolog (Dobrogea) și în cîteva sate din preajma Botoșanilor (Moldova). Ar fl al treilea domeniu de aplicare al ariei fierarilor români. Legăturile do Пог alo roților, florăria susținînd scările căruțelor și săniilor șl coa do po oiște. Induzînd o rnulțlmo do piese cu ofoarto Interesantă terminologie populară (belciugele șl gînjurlla loltrelor, vătraiele șl scările, biciuirile de la capotele osiei șl ale bucșei, togllclul, plrolul, urechile șl japlța proțapului) sînt lucrări de feronerie do artă, în caro formele curbe șl colo ascuțite formează surprinzătoare ansambluri. Mollvolo sînt gravate cu «dornul », — steaua, cercul, unghiul, rombul, semicercul, roieta simplă tlind cele mal frecvente. I lorftrkt căruțelor esto adeseori șl vopsită în multo culori, Să adăugăm că aproape toate plosolo se termină în cap du șarpe. în același domeniu al mijloacelor do transport so înscriu și podoabele metalice, mal ales du alamă, alo hurnața» montului i discuri, plăci, catarame, clopoțel, agrafe, nasturi (aplicați în număr mare po hamuri, căpostro șl hățuri du piolo), In siîișlt, simplele potcoave șl calòlolu. ca șl llardo du împiedicat caii sînt lucrate uneori do meșteri cu pun și în aceste mărunte
obiecte tot alita artă cît in pretențioasele și puse la vedere clanțe și încuietori.
Cel de-aî patrulea domeniu al artelor metalului» ustensilele casnice, cuprinde două categorii distincte. Prima este aceea a « Tiarelor » aflate in preajma vetrei sau a coșului, induzînd lanțul coșului, lucrat de fierar în zale mari rotunde sau tinzînd spre un patrulater, de care se atîrnă «fierul țestului », o vergea lungă de un metru, în patru muchii, puternică, terminată la capătul unde trebuie apucată cu mîna cu o spirală ca de cîrjă episcopali. Căldările de aramă și ceaunele cu funduri rotunjite se așazl pe « pirostrii » triunghiulare sau circulare» nelipsite de mici « înflorituri » de fier forjat. Tot lingă foc se află și așa-numitul « cal » sau « miță э. pe care se sprijină butucii de lemn ca sâ ardă mai bine. Seml-nînd cu piesele corespunzătoare de la curțile boierești și domnești, « mițele » și « caii » țărănești sînt ciocăniți cu inepuizabilă fantezie în forme originale adaptate funcției, în colțul vetri i stau și lungile frigări de peste un metru și jumătate,, de care am amintit, semănînd cu lăncii ascuțite și avînd U baza lamei late cîte o rozetă sau floare de fler forjat pentru a fixa carnea. Tocătoarele sau satirele de tăiat carne, lucrate din oțel bine călit, sînt late și au vîrful superior terminat în cap de pasăre. Seria cuțitelor este foarte mare, unele atrăg’nd atenția prin lama lor tăiată ca o halebardă sau ca un iatagan miniatural, altele prin minerul 1er d r lemn cu incrustații de plumb sau confecționat cin inele de os și discuri metalice de diferite culori. Sate de fierari meșteri în călîrea cuțitelor se găsesc în Oltenia (Nadanova din Mehedinți). în Muntenia (în preajma Buzăului), în Moldova și Dobrogea, ca și în Transilvania (atît în ținutul pădurerci'or cît și în munții Apuseni și în Maramureș). Cea ce-a doua categorie este formată din recipiente ce diferite forme șî dimensiuni. Cele mai frumoase siht ceîe ciocănite din aramă care pot fi mici (« căldărușe »), mijlocii și mari de peste 50 litri, avînd fundul ușor rotunjit, iar mînerele frumos bătute cu motive decorative simple și cu capetele terminate în formă de șarpe. Tigăile plate cu coada lungă și căucele ce aramă au cozile marcate cu serii de elemente decorative simple, bătute sau ștanțate. Căldările de aramă sînt răspîndite mai ales în sudul țării. Un Ioc aparte îl dețin vasele și fiaccarcele ce aramă, cositor și plumb ale macedo-românilor din Dobrogea. Ploștile. foarte mari și turtite» sînt decorate cu motive dispuse concentric. Cea

mai mare parte din vasele lor au fost lucrate în centrele meșteșugărești din Macedonia» unde aromânii formau un element important al populației urbane alcătuită din negustori și meseriași.
O serie de ustensile de un tip aparte formează cel de-al cincilea domeniu de aplicare al artei metalelor. Este vorba de o tehnică specială: încrustarea metalului pe un suport de lemn» folosită mai ales la confecționarea și împodobirea unor obiecte mărunte. Minere de cuțite, fuse, furci de tors, prisnele, cdtii, căuce, fluiere, codiriști de bici, făcute din lemn dens de culoare brun-roșcată, au suprafețele indiate destul de adine ca să primească în lăcașurile astfel scobite albul cositorului, cenușiul plumbului, galbenul alamei sau roșul aramei. E un meșteșug ceva mai rar practicat, centre cunoscute fiind cele de la Cerbăl și Muntele din ținutul pădurenllor din Hunedoara, precum și o serie de sate in părțile Rimniculut Sărat și ale Buzăului. Obiecte din această categorie migăloasă se lucrează și în Bucovina. Decorul lor este aproape exclusiv geometric, preferința mergînd către romburi și zig-zaguri.
Un ultim domeniu, cel de-al șaselea, este cel al bijuteriilor și al podoabelor metalice incluse în portul popular românesc, domeniu în care intenționalitatea artistică sau cel puțin preocuparea de ornamentare este mai clară decît în cazul uneltelor de lucru. Surla pieselor este foarte mare, ținînd seama căînatîtea din zonele etnografice românești metalul intră într-o formă sau alta în componența

costumului și asta sub cele mai diferite forme, de la firul metalic (beteala de fir aurit sau de argint) și de la paiete pînă la cataramele masive ale portului popular femeiesc și bărbătesc. Am aminti ca o categorie importantă inelele de aramă, argint sau cositor cu incrustați! divers colorate, din Hunedoara, ornamentate cu motive geometrice. Tot aici s-ar cuveni să pomenim și inelele de logodnă bucovinene alcătuite dintr-un inel și dintr-o rozetă mare împodobită cu motive circulare ștanțate. Prețioase și prin calitatea metalului sînt bijuteriile (brățări, cercei, inele) lucrate din aur ale moților spălători de aur din apele Arieșului (satele Buciumănești de lingă Abrud, în zona șteampurilor). Amintim, de asemenea, și vestitele salbe de bani vechi de aur purtate în Oltenia, Banat, Muntenia. în afara bijuteriilor mai sînt și o seamă de accesorii sau podoabe ale costumului. Printre cele mai simple sînt agrafele sau copcile de aramă perforate sau ștanțate cu care se încheie cojoacele și pieptarele de piele din mai toate regiunile țării (printre cele mai frumoase fiind cele în formă de mici rozete din Moldova) precum și bumbii de diferite mărimi de pe laibărele și cojoacele din Crișana, în ținutul Bistrița-Năsăud curelele flăcăilor ca și gențile lor de piele sînt înfrumusețate cu discuri mari (pînă la 4–5 cm diametru), pe care sînt ștanțate motive solare în numeroase și variate combinații. Tot așa sînt împodobite și curelele bărbătești din ținuturile Botoșanilor și Dorohoiului, în timp ce în țara Vrancei curelele lungi și înguste sînt acoperite cu un fel de platoșă formată din ținte și mici plăcuțe de cositor turnate de meșteri în tipare de piatră. Cel mai bogat costum românesc femeiesc în podoabe vestimentare este cel al pădurencii din Hunedoara care poartă pînă la 10 podoabe diferite de metal în același timp. Podoabele lucrate la Ghelar, la Cerbăl, la Meria s-au răspîndit și în alte sate unde

meșteri iscusiți știu să bată și să toarne metalul folosind unelte rudimentare, dar dovedind o mare pricepere și un remarcabil talent, ilustrînd străvechea aplicare către prelucrarea metalului a poporului român, între podoabele metalice ale pădurencii, ce-i înconjoară mai ales mijlocul, sînt și lanțuri făcute din sîrmă de aramă sau alamă de care sînt atîrnate zeci de inele și cheițe ce au avut în trecut semnificații magice, azi pierdute.
Aceeași arhaică semnificație magică o au și așa-numitele «fiare ale strigoilor» (în alte regiuni ale țării denumite «ale copiilor»), un inel de fier de care sînt prinse nouă unelte miniaturizate: o bardă, o lopată, o casma, o seceră, un topor, un vătrai, o sapă, un sfredel, o « lingură » de găurit butucul roții. Totul nu depășește dimensiunile unui inel de chei. După cum se vede din enumerare, este vorba de unelte de fier, metal considerat ca (pose-dînd puteri magice), unelte de mare folos în munca celui ce lucrează pămîntul, totul avînd valoare simbolică, de înzestrare a copilului cu ceea ce va avea nevoie în viață. Asemenea «fiare» — un fel de brelocuri ale vremurilor apuse — erau păstrate în lăzile de zestre ca obiecte de preț.
Arta prelucrării metalelor presupune o îndelungată ucenicie în stăpînirea procedeelor tehnice care sînt foarte diferite de la un metal la altul și de la o categorie de obiecte la alta. Prea puține lucruri comune sînt între fierarul ce lucrează unelte ca securea sau barda și meșterul făurar al delicatelor bijuterii femeiești. Multe din seriile de obiecte amintite au ieșit cu vremea din uz, rărnînînd azi doar ca un fel de martori arheologici ai unor epoci tehnice revolute. Pentru aceste motive, arta metalelor a rămas puțin cunoscută de către cercetătorii artei populare românești.
însușirile funcționale și decorative ale obiectelor de metal merită însă să atragă atenția nu numai a cercetătorilor ci și a artiștilor decoratori moderni, care pot găsi în tehnicile și principiile deco-rati/e ale meșterilor făurari populari nenumărate sugestii.
în ilustrație:
Pg, 28: 1. Clanță de ușă, Biserica din Răpclunl. Valea Bistriței (Muzeul Satului). 2, Diferite obiecte realizate în lemn încrustat cu cositor, Hunedoara. Pg. 30: 3. Pafta veche de la costum bărbătesc, Moldova de nord. 4. Cheițe la brîul pădurencelor. Hunedoara. Pg. 31; 5. Clanță de poartă. Romanați. 6. Frigări. Romanați.

I
A TEU ER
Pictor, Născut la Ai ud. la 24 decembrie 1924.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigo-rescu » din București (1953).
Din 1948 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1968, 1972 — București.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Praga; 1969 — Torino, Lüdenscheid; 1970 — Torino, Gand, Bruges; 1971 — Belgrad.
Participări la expoziții internaționale: 1967 — Bratislava; 1969 — Szczecin.
Imaginea mișcării percepută de ochiul omenesc este, de fapt, începutul și sfîrșitul mișcării. Cele mai spectaculoase sînt secvențele cele de duratăscurtăîntre începutul și sfîrșitul mișcării, ce par agățate în spațiu și timp. Aceste imagini mă atrag prin neobișnuit.
Atac, culori acrilice

A T ELI ER
ALEXANDRU
CĂLI N ESC U-ARG H I R A
Sculptor. Născut la 23 mai 1935, la București. Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu » din București (1962), clasa prof. Cornelia Medrea și Boris Caragea. Din 1962 participa la expozițiile de stat și alte manifester i colective.
Expoziții personale: 1968 — București ; 1970 — Gaeta (Italia); 1971 — București.
Participări la expoziții internaționale: 1969 — Gaeta (Italia); 1970 — Legnano Casteianza (Fundația Pagani); 1971 — Paris (Salonul La jeune sculpture/
Lucrări de arta monumental-decorativa : 1970 — panou parietal, ipsos colorat, beton și metal, dim: 6x3 m, Tabâra internaționala studențeasca din Costinești.
Idee — logică — frumos. Gîndul ce trece în materie, materia mulată pe gînd.

A T EU ER
ALEXANDRU
CALIN ESCU-ARGH IRA
Sculptor. Născut la 23 mai 1935, la bucurești. Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu » din bucurești (1962), clasa prof. Cornelia Medrea și boris Caragea. Din 1962 participă la expozițiile de stat și alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1968 — bucurești; 1970 — Gaeta (Italia); 1971 — bucurești.
Participări Io expoziții internaționale: 1969 — Gaeta (Italia); 1970 — Legnano Castelanza (Fundația Pagani); 1971 — Paris (Salonul La jeune sculpture/
Lucrări de arta monumentol-decorativă : 1970 — panou parietal, ipsos colorat, beton și metal, dim: 6x3 m, Tabăra internaționala studențească din Costinești.
Idee — logică — frumos. Gîndul ce trece în materie, materia mulată pe gînd.
I01ЭШ /f ишэ/ ^IZlJlìUD'DIZIJ
(/tuo/ 'pл/w/oJ
A TEU ER
•Of *
fn . ustrape: xilogravuri e n seria «Transpuneri continui»
RADU DRAGOMIRESCU

CC pătrunde ansamblul — saturarea și obsesia creată de strict tn cîmpul meu de explorare, ea este un mod
ităti de interpretare să fie punctul de plecare
Pictor și gravor. Ndscut la 7 iunie 1944, la Rosețl (Județul Ilfov).$
¡^'1 ' de stat și la alte manifestări
Grigorescu» din București (1969). Inccptnd din anul 1968 participi la expozițiile de PanicÎărHa^xpozIțiÎiede artă'românească organizate în străinătate: ,960 1970-berlin (Intergral
Porticuri la expozițiile internaționale■]96¡^ <¡e gravură); 1971 - bayreuth. Edinburgh.
¿ris, pentru lucrări de grup-obiecte (împreună cu Theadora Moisescu Stendi, Ion Stendi șl Radu Stoica).
colective.
Torino, Roma, Varșovia, Vienna, Este ik), Bueno.

N
întrebare la care trebuie să

V
*
£

anul tre-
Am avut prilejul de a asista atît la pregătirea primei expoziții ilustrînd istoria și civilizația ilirilor și dacilor la Belgrad (1971), cît și la pregătirea aceleiași expoziții la Muzeul de istorie a Transilvaniei de la Cluj. Expoziția a mai mai fost prezentată anul trecut la Ljubljana și în primăvara aceasta la București. Evident, trebuie subii-niât, înainte de toate, faptul deosebit de îmbucurător că popoare atît de strîns legate de-a lungul istoriei, ca poporul nostru și popoarele iugoslave, au înscris printre manifestările lor comune pe lîngă atîtea acțiuni de un excepțional interes (e destul să amintim în acest sens recenta inaugurare a hidrocentralei romanoiugoslave de la Porțile de Fier) și unele destinate să pună în lumină istoria lor de-a lungul mileniilor. Unei astfel de acțiuni îi corespunde din toate punctele de vedere și expoziția de față. Ea reflectă o seamă de aspecte de civilizație milenară comune acestor popoare de totdeauna prietene, precum și acele trăsături specifice, generate de condițiile uneori deosebite, de mediul geografic, de contacte cu alte grupuri umane - trăsături specifice care ilustrează tot atît de bine originalitatea fiecăruia dintre popoarele noastre, precum și capacitatea lor de sinteză, indiferent de izvoarele de inspirație, mai apropiate sau mai depărtate.
Mai întîi, problema genezei acestor două străvechi civilizații. Așa cum subliniază în introducerile lor cu privire la această problemă Draga Gara-sanin și Hadrian Daicoviciu, procesul lor de formare — astăzi ceva mai bine cunoscut decît acum cîteva decenii — se dovedește a fi îndelungat și complex. Prima răspundă atît arheologii cît și lingviștii se înscrie în marea problemă a indoeuropenizării popu lății lor carpato-balcanice, care cunoscuseră de-a lungul întregii perioade neolitice o dezvoltare oarecum comună atît la nordul cît și la sudul Dunării. Unii lingviști (ca de pildă acad. VI, Georgiev de la Sofia) au încercat să dovedească faptul că indoeuropenizarea propriu-zisă s-a petrecut chiar în mijlocul populației neolitice autohtone. Arheologii însă sînt toți de acord în a constata că între perioada neolitică și perioada bronzului există, atît din punct de vedere al culturii materiale cît și din acela al structurilor sociale și economice o adevărată cezură, provocată de pătrunderea în sud-estul european a unor populații, foarte probabil nomade, venind din stepele Europei răsăritene. Este vorba de populații nomade reprezentînd primele grupuri in-doeuropene. Pătrunderea lor a putut avea loc spre sfîrșitul mileniului al lll-lea și a continuat, probabil, pînă la primele timpuri ale mileniului al ll-lea î.e.n. Paralel cu pătrunderea acestor populații, care au provocat distrugerea sau abandonarea așezărilor omenești din epoca tîrzie a neoliticului (Cucu-teni, Gumelnița în România; Vinca, Butmir, Lisicici-Hvar în Iugoslavia), se manifestă — din ce în ce mai puternică — și o influență meridională, de pe urma căreia formele de civiliy zație ale eneoliticului și ale bronzului se îmbogățesc. în această perioadă, o dată cu indoeuropenizarea populațiilor balcano-dunărene, putem vorbi și despre formarea celor doua mari grupuri paleobalcanice : grupul iliric în partea de apus a

peninsulei, grupul tracic în partea ei de răsărit. Precum se Știe, geto-dacii aparțin ramurii

-—- —-
,χροζψι il"'’1"?"1 ¡Urilor șl titillo’ ¡stona X'd’ci971)· ctt v' I,Ψ7(’μοι'ι
■ Bele‘ul íι,íί |·| I lu.-ciil <lr ' •l",'
• ^*** _κ * f - t л jftSk í X I i i i
^Transíivaniei anul tre-
a llial în primăvara accas ·,
cutia.....’P"'! >' ênt trebuie subh
. păcii. LVK . ,tul deosebit
1 atît de lungul i'jtoiiei. ca
ist oi iă ? . - « i \ i
'Club Expo»'!'»
- -......' d rezenwti «nul tre
!"₽/lT».,c.ubii
a mai ",ui
|,l |*.tl< Ч"'·.·" niat, íπτ de î11’ strîns poporul slave, au lor de un să i-
*
iugoslave d
I
puna tn lumina
n e de toate, i«P bucurător Λ PO.re W»*!| iwoarelc ШЮ-• - nSÍCíe
^r«t«‘eâ ".^^'.^“a'co^'e-^recепй amlntl hidrocentralei româno-
inaugurare a h d.oce p|er) ș|
iugoslave de la t lumină
U1 elc Г día0 I nguP| mileniilor. ЙI cie ГД| îl eo-punde din toate punctele de vcdci c $ *1
, , . de fată. Ea reflectă o seama ac aspecte de civilizație milenară,comune acestor popoare de totdeauna pne_ tene, precum și acele t ăbc tui sp cifice, generate de condițiile uneo deosebite, de mediul geografìe, de contacte cu alte grupun umane -trăsături specifice care ilustieaza Ic atît de bine originalitatea fiecăruia dintre popoarele noastre, precum și capacitatea lor de sinteza, indiferent de izvoarele dc inspirallie, mai apio piate sau mai depărtate.
Mai în tí i» problema genezei aces toi două străvechi civilizații. Așa cum subliniază în introducerile lor cu privire la această problemă Draga Gara-sanin și Hadrian Daicoviciu, procesul lor de formare — astăzi ceva mai bine cunoscut decît acum cîteva decenii — se dovedește a fi îndelungat și complex. Prima întrebare la care trebuie să răspundă atît arheologii cît și lingviștii se înscrie în marea problemă a indoeuropen¡zării populațiilor carpato-balcanice, care cunoscuseră de-a lungul întregii perioade neolitice o dezvoltare oarecum comună atît la nordul cît și la sudul Dunării. Unii lingviști (ca de pildă acad. VI. Georgiev de la Sofìa) au încercat să dovedească faptul că indoeuropenizarea propriu-zisă s-a petrecut chiar în mijlocul populației neolitice autohtone. Arheo-
petrecut chiar în mijlocul
I ♦* logii însă sînt toți de acord în a constata că între perioada neolitică și perioada bronzului există, atît din veclere al culturii materiale cit și din acela al structurilor sociale și ec^nomice o adevărată cezură, provocata de pătrunderea în sud-estul european a unor populații, foarte probabil e> vr?nind din stepele Europei ră-' ene’
^ste vorba de populații no-o i epi ezentînd primele grupuri in-tPTPene‘

Pătrunderea lor a putut Si ^ rl0CJpresfîr?itul mileniului al lll-lea timn,,n· lr\uat· Probabil, pînă la primele Plp?i ' ' ale mileniului al ll-lea î.e.n. latii -CU Pătrunderea acestor popu-s,ni ? au Provocat distrugerea din enoo °raiea a?e2ărilor omenești ButmiGll?e nița în România: Vinõa, « m nlfÆÎCiàî!,var lusosla™’· ternirx . dm ce in ce mai pude n/ Z ° ,nduență meridională, zatip n|Ulma căreia formele de civilise îmhG ?ne°liticului și ale bronzului oe '5Lbogațesc. în această perioadă. Viilor lndoeuropenizarea popula-?i desííar°'dunărene. Putem vorbi gruDuH marea celor două mari în pParteaPda2\Obalcanice: SruPul i! iriCì tracic în oar+apus.a peninsulei, grupul se stlA P tea ei de răsărit. Precum geto-dacii aparțin ramurii
de nord a tracilor. Putem deci afirma că o dată cu începutul epocii bronzului, mai exact vorbind din secolul al XVIII-lea î. e. n., grupurile ¡liric și trac sînt deja constituite, deși aceste numiri nu apar în izvoarele grecești decît mult mai tîrziu, înce-pînd cu secolele VII—VI î. e. n., cînd tradiția homerică și geografia istorică greacă înregistrează numele lor și regiunea în care trăiau.
O lungă perioadă de vreme, așadar, răspunsul cu privire la formarea civilizației ¡lirice și geto-dacice îl pot da numai monumentele arheologice adunate și interpretate în cadrul unor discuții care durează de aproape un secol. Meritul recentei expoziții este acela de a fi ales cu grijă tocmai acele monumente arheologice care ilustrează mai pregnant atît geneza cît și evoluția acestor două civilizații timp de aproape două milenii. Să ne oprim doar asupra unora dintre aceste monumente, careîngăduiesurprinderea unor trăsături comune sau chiar a unor interferențe deosebit de interesante pentru istoria veche, ilustrînd trăsături comune ale trecutului popoarelor noastre, lată de pildă grupurile Costolac și Vucedol, care-și au corespondentul lor în partea de apus a țării noastre. Monumentele funerare din genul celor de la Belotici, Belo-Crkva și Glasinac ilustrează pătrunderea elementelor indoeuropene în Serbia, după cum cele din cadrul grupului Glina-Schneckenberg documentează a-celași fenomen pe teritoriul țării noastre. Dezvoltarea excepțională a civilizației bronzului pe teritoriul României este deosebit de bine oglindită de monumentele prezentate în această expoziție. în privința evoluției lor, ca și în privința pătrunderii unor forme de civilizație egeeană sau chiar italică, lucrurile sînt astăzi îndeobște bine cunoscute. Este deajuns să amintim, pentru a da doar cîteva exemple, prezența săbiilor de tip micenian, descoperite la noi ca și în Iugoslavia, sau fibu-lele de tipul Peschiera, ce mărturisesc existența unui curent occidental italic. Mult mai complicată părea pînă acum cîțiva ani problema trecerii acestor populații de la etapa bronzului la cea a fierului. Unitatea de civilizație care poate fi urmărită în această regiune, de-a lungul mileniului al ll-lea î. e, n., face loc în primele secole ale mileniului întîi unei diversificări, care explică diferențele nu numai intre marile grupe ¡liric și geto-dacic, dar și cele existente în sînul fiecărei civilizații în parte. Astăzi știm că întreg teritoriul Iugoslaviei, ca și jumătatea de apus a țării noastre au fost profund afectate de o mare mișcare de triburi, care începe de la mijlocul mileniului al doilea și se continuă timp de cel puțin trei secole, de la nord spre sud, din Cîmpia pano-nică pînă la bazinul Mării Egee, și chiar al Mediteranei orientale. Este vorba de expansiunea unor triburi cărora le sînt caracteristice necropolele cu urne funerare. Prăbușirea civilizației miceniene și chiar atacurile « populațiilor de dincolo de mare », care au ajuns pînă în Egipt, sini rezultatul acestei presiuni și mișcări de popoare, fără de care n-am putea înțelege schimbările

profunde care s-au petrecut în speriat cu începere de la sfîrșitul sec. XIII î. e. n. pe teritoriile Iugoslaviei și României, Dacă necropola de ia Basarabl (lora lítate din Oltenia, pe Dunăre) constituie o adevărată enclavă la nord de fluviu, în schimb partea de răsărit a
țării nostre și chiar colțul de sud-est al Transilvaniei, ilustrate de cultura de tip Noua, au fost supuse presiunii unor triburi venite din răsărit, cu o civilizație mult mai primitivă. Caracteristice pentru acestea sînt așa-zisele cenușare, rezultate din incendierea foarte frecventă a colibelor în care trăiau purtătorii acestei civilizații.
In același spațiu, venind tot din stepele nord-pontice, pătrund și grupuri de cimerieni. Vasul de aur de la Biia, unele obiecte de podoabă de la Boarte, cele două topoare de la Birlad ilustrează la rîndul lor direcția răsăriteană a acestui curent. Din aceeași parte a Europei vor veni ceva mai tîrziu și sciții, a căror artă animalieră se vădește în splendidele descoperiri de la Craiova, Coțofenești și Poroina. La această epocă fusese de mult stabilit contactul cu lumea greacă. Fie că este vorba de monumente grecești propriu-zise — coifuri corintice, vase și podoabe, în special fìbule —, fie că e vorba de monumentele artei greco-ilirice (descoperirile de la Rada-nie, Trebeniste sau Novi-Pazar), un lucru este sigur: influența greacă asupra artei ¡lirice a fost mai veche și mai profundă. Influența greacă asupra civilizației geto-dacilor apare evidentă de-abia cîteva secole mai tîrziu, mai ales începînd din sec. IV î. e. n. Indiferent însă de momentul în care contactul cu civilizația superioară grecească, cu tehnica militară și metalurgia bronzului și argintului a avut loc, civilizațiile ¡lirică și dacică avea fiecare în felul său o mult prea veche și puternică tradiție pentru ca acest contact s-o fi putut anula.
Ceea ce se poate spune este doar că de pe urma lui meșterii iliri și daci n-au făcut altceva decît să-și îmbogățească repertoriul, să-și îmbogățească tehnica și astfel să creeze din nou formele unei vieți artistice și meșteșugărești deosebit· de originală și tenace.
Monumentele ilustrînd această perioadă. constituie fala muzeelor iugoslave și românești. Materialele de la Glasinac, în special fibulele, fortificațiile și armele atestă nu numai o mare dezvoltare dar și o anumită uniformitate ce ar putea fi denumită o adevărată koinè ¡lirică. Tezaurul de la Hagighi.ol, vasele de argint de la Sîncrăeni, reprezintă alături de splendida arhitectură militară și civilă din Munții Orăștiei aspectele cele mai interesante ale civilizației dacice.
Cele două civilizații vor avea, de altminteri, de parcurs împreună, dar oarecum diferențiat, drumul lor în timpul cuceririi și dominației romane. într-adevăr, Dalmația și Dacia vor deveni adevărate focare ale romanității, cu elemente specifice Izvorînd din tradiții locale.
Minerii IlirI transferați în Dacia șl instalați în așa-zisele castella Dalmata-rum au introdus, pe de altă parte, în chip direct, unele clemente specifice culturii lor în Inima Daciei romano.
lată deci de ce trebuie subliniată inițiativa Muzeului Național din Belgrad șl a Muzeului de istorie a Transilvaniei de la Clu , care au realizat această expoziție do un Interes excepțional, Merită subliniată Inițiativa grație căreia au fost adunate la un loc și puse la îndemîna noastră comorile cele mai caracteristice alo străvechilor civilizații llire șl geto (Lue. Specialiștii au putut găsi aici material de studiu.
Publicul larg a putut sa șl dea seama, pe (alea cea mai directă șl mai acce’ sibila Iul, de vechimea, do originalitatea, de stăruința civilizațiilor du la începuturile popoarelor noastre.
NINA CASIAN
tribuna

Nu am nici dorința nici competența de a analiza științific onirismul, complicatele relee care întrețin tensiunea reciprocă dintre subconștient și conștient sau orice alt simptom care ține de « biologia » artei, teză căreia i s-au consacrat, de altfel, destule cărți și teorii.
Nu pot decît să comunic aci (și, iarăși, termenul nu are nimic comun cu «comunicarea științifică ») unele efecte de neșters pe care frecventarea picturii le-a avut asupra mea, hărți definitive adăugate geografiei mele spirituale și, mai ales, unele șocuri care mi-au îmbogățit și ramificat însuși arborele sensorial, lată, acel «roz» incandescent al lui Matisse a devenit de mult pentru mine o componentă a naturii (și a naturii mele), un element de o incontestabilă obiectivitate și, în același timp, de intim contact, o senzație și o noțiune totodată. Astăzi, visez acel roz cu spontaneitatea cu care-l visam în copilărie pe lupul cel rău din poveste, urmărindu-mă prin păduri de spaimă. Apoi, plăjile . . . Malul mării a fost dintotdeauna pentru mine un mal existențial, în anii primi bănuindu-i doar, probabil, esența de sorginte a vieții, mai tîrziu intrînd în relații mai complexe cu stihiile. Dar, iarăși, de multă vreme, plaja este pentru mine o proiecție de Tanguy, o zonă vastă în care ciudate detalii, cartilagii și rămășițe de oase, închipuie un cimitir, deloc funebru, un fel de risipire delicată a ființelor și lucrurilor ; sau o viziune elenă a lui Picasso, un strigăt bicolor de marmură și cer mediteranean, o fugă încremenită în statuie; sau un vesel coșmar de Dali, la «ceasul de topire al ceasurilor». Felul în care arta pătrunde în visul nostru — și nu mă refer decît foarte puțin la acela din timpul somnului (rațiunii) — este una din facultățile ei cele mai fertile și mai tiranice. Este poate chiar principala ei virtute, aceea de a lărgi aria percepțiilor și a interpretărilor noastre, de a redimensiona și supradimensiona realitatea, de a face din metafizic și meta-psihic un real mai convingător și mai posesiv decît realul însuși prin faptul că e organizat după legi în cea mai mare măsură conștiente și, deci, mai capabile să se apropie de esență.
Pînzele lui Bruegel, cu toată mișunătoarea lor concretețe, sînt un vis fantastic al multitudinii atitudinilor vieții, un ecran panoramic al speciei, iar capetele lui Bosch, o grimasă morală.
Lanul cu ciori al lui Van Gogh m-a obligat să înregistrez orizonturile premoni-toare, iar trompetele în flăcări ale suprarealiștilor mi-au făcut plauzibile cele mai temerare salturi asociative ale imaginației.
Visul meu e plin de feeria chagilliană. Am și închinat cîndva o poezie» intitulată « Funicular », cuplurilor fericit plutitoare peste tîrguri :
Din invizibilul funicular, cîmpia ca o fișâ verde, scade. Și zboară vietățile nomade în lung elan neperpendicular.
Sus. ora tîndrd abia scăldată. La rîpa stelei, cerul foarte sur. Lăsăm în urmei căile de potei ș|-acel docil cătun de abajur»
in golul surd, cu ere suprapuse și mirosul absent ca-ntr-un pahar, mi-s nările lipite ca să nu se supună alizeului lunar.
Ce translucid era, muiat in seu, cartonul unde ziua înnoptase. Și fmi curgea pe cer piciorul greu și statuar, — de înger peste case»
și aud foarte dos vioara somnambulă construită de mîaa lui Chagall.
După cum ferestrele înflorite ale seninei lui senectuți mă împacă cu viratele mele viitoare.
Visul mou e plin do vrăjile lui Klee, uluitoare sinteză de spontaneitate și elaborare, do candoare și rafinament, el fiind totodată vrăjitul și vrăjitorul» copilul absolut și cunoscătorul tuturor tainelor.

ocul firului do miere picurat din lingurița cu miere în farfurioara cu miere, jocul umilili pe apa mișcătoare, ochii pisicii, virgulele protozoarelor. ecuațiile culorii poartă semnătura lui Klee.
Cred că so înțelege că. departe de a li o concurență neloială a vieții, arta e însăși viață potențată de personalitatea umană spre deplinul beneficiu al semenilor. And Inurțiu șl anti uzură prin excelență, stimulul ei dilată universul și semnificațiile lui, și ne face apți de a vibra plenar la variatele, tulburătoarele pil sugestii și apeluri, Puntru că, dacă un chiparos al lui Van Gogh este o ființă mai puternică decît oricare chiparos din sudul înmiresmat, aceasta este una din supremele legiti-iivtii ale geniului uman, dieptul și datoria lui de a ne vitaliza veghea și visul»
LIA SZÂSZ: Compoziție
Baudelaire lîngă Marshall MacLuhan, Fernand Léger lîngă Francis Bacon, Delaunay alături de Morandi sau De Kooning. iată o înșiruire care inculpă ìntr-un fel sau altul noua figurație în constituția căreia eclectismul joacă rol de metodă și de principiu formativ (pictura lui Dorian și Lia Szâsz — Galeria Orizont, martie 1972 se integrează acestei tendințe).
Intr-un text, căruia nu i se poate suspecta, mai ales acum, actualitatea, Baudelaire elogiază « tranzitoriul, fugitivul», materialul acesta al modernității, atît de blamat de anumite orgolioase poetici ale artei contemporane, dar care ne transpune direct în categoriile realului ca civilizație, unde imaginea signaleaza ca emisie a cotidianului. Se reactualizează astfel consecințele manifestărilor futuriste, pătrunse de aerul marilor metropole, de trepidația consumului industrial și tensiunea contradicțiilor progresului. (Contemporan cu ele, manifestul raionismului se divulgă ca spirit identic încă din primul rînd: «Noi afirmăm că geniul epocii noastre trebuie să fie: pantaloni, jachete, pantofi, tramvai, autobuz, aeroplan, nave uimitoare » — enumerare în care un incipient hazard dadaist nu ascunde emblema stîngaci compusă a modernității,)
Iconografia picturii din galeria Orizont ar trebui să fie șocantă pentru cel care divinizează convențiile academice ale picturii: o piramidă de tacîmuri, polonice, lingurițe, cuțite, ecranul unul televizor (Emisiune T.V,), un pui de găină fript (Interior galben) provoacă reacții de idiosincrasie, atîta timp cît modalitatea ironică nu va fi acceptată ca intermediar eficace spre ceea ce se numește demitizare, în acest caz. derni· tizarea este intenție virtuală, acționează subsidiar, ca derivat al unul scop mai general: căutarea unei expresivități care să dezvăluie cotidianul concret, crunt de banal, dar nu mai puțin uman. Se reia, intuitiv sau metodic, istoria « naturii moarte » ca gen auto-■nom. Acele bodegones spaniole, — pic turi de veselă domestică și merinde pentru ospețe — aduc bucătăria în țarcul «sacru al artei : Sanchez Cotán, Juan Van der Flamen, Zurbaran sau Velâzquez, descriu cu o cruzime realistă aceste «teme vulgare», chiar dacă imaginile cămărilor și prînzurilor ajung în cele din urmă la magie. Cu o eleganță rece, calculată cu premeditare de monah pictor, flxîndu-se astfel într-o geometrie misterioasă, un Sanchez Cotán va regăsi prin bodegones nu numai expresivitatea nouă a unei teme, dar și frumusețea sălbatică a unei fantasme. Un sunet vizionar se aude astfel în cotidian, cum se va mai auzi în pictura secolului nostru, poetic și ireal la un Giorgio Morandi, agresiv și halucinant la un Francis Bacon.
Tema unică a tablourilor lui Dorian Szâsz provine din iconografìa sportului, ca spectacol efemer, neutru, repetabil, element extras din banalitățile expresive ale secolului, păstrînd de conivență chiar șl

facticele patetism al luptei sportive. Această regie a efemerului comunică astfel pe planul prezentului baudelairian: tabloul se identifică nu cu existența ca atare ci cu declarația ei.   i
Banalitatea avertizează, printre primele simptome, asupra modalității de lectură a realului, anunțînd Intervenția macluhanlsmulul,
Discontinuitatea este regula picturii celor doi artiști odată cu a întregii «noi figurații», Lectora este emoțională, refuzînd linearitatea, continuitatea, accontuînd implicarea șl acțiunea sLlmulllor non-optlcl| fragmentul osto măsurat cu o «sculă de emoții » (așa cum spunem obișnuit scală de culori), detaliul modifică perspectiva, iar perspectiva modifică detaliul, (Se poale cita tabloul « Viziune completă asupra unul personaj » do Lia Szâsz, cu modulul reluat în Ipostaze diferite de portret.)
Koalul citit în profunzime nu dispare, chior ducă se revelează al Liei, Imaginea căpfttînd în cele din urmă șl o valoare

cognitivă. Tipul de cunoaștere se realizează prin simboluri, dar aceste sim-, boleri aparțin « comunicației de masa » (mass mediei), cu implicita reducție care generează un cod : frecvența signalelor de tip săgeată, drum etc. (la Lia Szâsz) sau culoarea industrial-acidă a echipamentului sportiv (la Dorian Szâsz).
Dacă rezumă realitatea, simbolurile o dramatizează, instaurîndu-se ca personajele într-o acțiune, Noua figurație reînvie trama, trama actualității, succesiunea de fapte urmărite după scenariul unui reportaj senzațional, livrarea evenimentelor « gata împachetate » (reiau termenul criticului american Harold Rosenberg).
Și, odată cu acțiunea, se propune justificarea benzilor desenate, pe care se bazează noua figurație, actualizînd economia expresivă a montajului cinematografic (unde două secvențe alăturate, complet diferite ca spațiu și timp nu creează - scria Eisenstein- o sumă, ci un produs) sau a miniaturii medievale compartimentată*în unități sau fragmente de acțiune. Conflictul, canavaua înfruntărilor violente presupună descărcarea prin relee a conți mituri lor emoționale,
Expresivitatea eclectismului se vădește în felul în care adună într-un punct stabilit în practică sei li stilistico disparate și aparent Incongruente reabllitînd (de asemenea în desfășurarea practică) atitudinea expresionistă, cu rolnstaurări formale morgînd do la caricatură pînă la gest Ia violența așternută prlntr-o pată, prlntr-o linie frîntă, sau o hașură dezordonată, latâ una din opozițiile explicite avînd o sursă culturală clar situată, frumusețe clasică — frumusețe modernă (tablourile Liei Szâsz cu acel cap do gh ps al Afroditel antice Invadat ba do o siglă rutieră, ba de o incontinentă scriitură do linii). O alta se dodușoșto la IDorian Szâsz în contro-vorsa dlntro conluroleslluutolorcaro-șl d «pută mingea șl cearcănele înne-Й Itu do umbra purtată cu creionul
I
care le subliniază. Conștiința aceste atitudini expresioniste nu este acut existențială (nu pune în cauză conținutul existenței individuale) ci eufe-mizare formală, transport sintagmatic pentru semnificare în alt context (la Dorian Sász totuși repetiția motivului pe lîngă tentativa de epuizare a posibilităților de combinație înseamnă și necesitatea discursivă). Capetele de ghips ale Afroditei din pictura Liei Sász nu exprimă nostalgia după un ideal clasic, cu ordinea lui suverană dar rece (lectura de acest tip ar defavoriza-o totuși), ci pur și simplu demonstrația faptului că instabilitatea valorilor contemporane, cu pruritul ei informațional, conține și ea un grad anume de frumusețe. Se

înlocuiește doar valoarea de mît a imaginii transcendentale cu valoarea lesne trecătoare a unei polițe de bucătărie pe care sînt înșiruite obiecte de uz casnic. Există insă o ascunsă trufie în acest abandon căci picturalitatea nu este suspendată ca în hiperrealism sau pop'art, ci reevaluată, amintind de tablourile lui Morandi care ajunge la pictura metafizică prin epiderma culorilor unor sticle goale de pe raftul unei cămări. La Lia Szâsz picturalitatea este poate tributul plătit pentru ¿i ajunge la problemati-zare (cine iși amintește de tablourile ei mai vechi cu pasta lor onctuoasă, va înțelege desigur greutatea acestui sacrificiu),

La Dorian Szâsz, discursul figurativ este construit din slogan publicitar și or-fism (există chiar un tablou de Delau-nay intitulat Fotbaliști), dar aparenta contradicție devine, la un moment dat al recepției, însăși logica ei. Sloganul publicitar presupune extazul provocat de șoc, de acel blickfang al afișului căruia ii răspund unele din intențiile oi flsmului interesat în evidențierea unei structuri în sine a culorii și a unei emoții vizuale pure. Aliajul rezulta tot din divergența seriilor stilistico, în fond pariul pe care vrea să-l cîștige « noua figurație ».

Dans cé numéro:

·■. Ύ

Turih» TekAviv. U Haye»

H

DUMITRU GHIAȚĂ

(par Marina țonfò) pt 12 Peintre. M le 22 septembre 1888 à Colibri (Otetoto).

Études: Académies Renson et

Participe depuri 1914 wx Satom Officiels de Bucarest ainsi <pi*k d'autres manifestations «rilectMe. Il é ouvert

Participe ВздедипЬодва d*art roumain Ьішлвйш 4

WS— Varsovie1959—Minsk; t Berlin (R. O* A»), Рядо, Brattava; 1961 - ÀtìtoneSa kUnbouh Ankara* Μακού, Untogradí 19вЭ-ОгвиМ ТЖ- ВиЙЙи 1Ш * tafodroM

Théodore Moisescu Stendi, Ion Stendi et Rette Storca (1969). Oiκivгш d'art monumental : 1969 ■— d&tontbora múrelas en mosaïque et béton λ Tlratitutd» Mathématique de Γ Académie * roumaine ; 1970 -г.-fe de te Maison < i CteadM (en celi

la Culture avec

rétrospectives 0955. 1967). Prend part á de nembi d'art roumain orgai 1925 ** Parte) 1947

Budapest*. Belgrade» Mirate : ÎWb -* Prague* BratteHwa, Berlin (R*Q.A.)· Helsinki* Athènes* Le Caire» Ataxan* drie j 1961 i — Damas, IsUftoraé» An* kara^ Pans 1964 — Moscou ; 1964 ** Londres 1968 — Pregues 1969 Tel* Aviv* Trtograd. Moscou, Rome; 1970— T urin.

Participe aux expositions internationales de Moscou (1957), New Delhi I (1961)* Calcutta, Bombay (1965), ! Tokyo (1966), Genève (1966) r aittei qu'aux Biennales de Venise (1924, 1942 et 1958).

Prix: Prix de T Académie Roumaine en 1940; Prix de peinture de Γ Académie Roumaine en 1957; Prix d'État ! en 1962; Prix du Comité d'État pour i la Culture et les Arts en 1971.

.zi_. — Paris 1JW — ІювіфШ; i Ht

— Moscou ; î>54 — View· $ 1 »5ț -,

Moscou» Tente, Alexandria, Luden-scheid* Passau, Pfttoüet 1970—Regens*
bourg. teste, Turin* AtaeMftoitow Estés 1931 - Dtóaeldprt
Participe eux expotfttora totetmtio^. hatos suivantes; Шепгвй de Ventee
(I964), «çM New Delhi. CektíWh Всио-; (1965). Btamate dé Sao Pauto
Rijetoi (1968-1970), Cagw * LjttàljaoV Battetene (1969,
Frinì 1965 * 1er ÌMx sto f Uwtoft de».
[
b la Biennale ¡raenwttonrie de la Sfavore* à Ljubljana; 19Л — Prix e la
critique (U. A P»)*
Décorations murales pour des édifices publiques dans les villes de
Brăila. Galați, Mamaia (hotel Central), Bucarest (maison de la
Télévision* ľe maga-
0
1970), Çnetorié (1970)* Prix; 1965* Г “
Arts PteUques: 1969 prix du jury
favore' è ЦиЫ}ала»_ 19Л Prix
1 Décorations murâtes pour des édifices Galați Marnala (hotel Centra!),
Buca-sif» « Marica ») etc· NICOL AE KRASSOVSǨi
»
d'étô afosi qui tfwuoi mandrata-tiara coHectìw· ■
tooritrtms цткийга «w 1961 et 1971 ìSucmsften 19701 Gmtetftrite).
Participatton aux exporittom inter-' çMtorates; 1969 Gaeta ;. T97Φ —
Legnano Casteima (Fomhtton Paganijì 19/1 — Saton de U jeune Sculpture à
Paris. . .
On loi doit au$ti des oeuvres d'art monumenta!.
RADU DRAGOMIRESCU
Mî/CLES À SIGNALER
LXÇUVRg O’ART-rr ses VOO DE RévéLATiON (ț№r T№№ Macanu) p, 16 ..
i
Cauteur attonite te thème de la bon eHto ГАп et te Legos en faisant
FlMatorique de cette relation. Il appuie sa démonstra^ton sur Ctdée que
« te jugement de vateur ne saurait être qu'une relation entre les
formes stylistiques ou constructives du phénomène de l'art et ce loges;
qui 1e transcende.
L’ART POPULAIRE ROUMAIN LÉS MÉTAUX
ION BIT// i i
■
(par Anca Arghlr) p. 22
Peintre, Né le 23 août 1924 à Li-
Í maou (Oobroudja)
Études: Institut d’art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1951).
Participe depuis 1946 aux expositions D'éut ww bien qui des manifes-
tgtiem collectives et de groupe.
«meulières en Roumanie 1958, 1967, 1968), en 6) et
Pari· Hambourg
Peintre et graveur* Né le 25 juin 1944 à Fetești (départ, de Ialomița).
Études: Institut d’art plastique «N. Grigorescu » de Bucarest (1968),
Participe depuis 1968 aux expositions d’etat ainsi qu’à d’autres
manifestations collectives.
Expositions particulières en 1968 et 1969 è “
DORIAN SZA /
ucarest.
■a.
(Poznan, Sopot
i (U Haye 1970). Ex-de groupa: 1968 &mbort)¡ 1W -

Peintre. Né le 24 décembre 1924 lAiud. Études: Institut d'art plastique «N. G r if or esc u » de Bucarest (1953). Participe depuis 1948 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifesta* lions collectives.
Peintre et graveur. Né le 7 juin 1944 à Roseți (département de Ilfov), études : l'institut d art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1969). Débute en 1968.
Expositions particulières en 197Ù et 19/1 à Bucarest.
Participation aux expositions d'art roumain organisées à Г étranger; 1969 — Tel-Aviv; 1970- · Turin* Rome* Var* sàvie* Vienne, Este.
Participation aux expositions internationales : 1969 — Paris (Biennale internationale des jeunes artistes) ; 1970
- Berlin (Intergraük). Buenos Aires (Biennale internationale de la gravure), Padoue, Ljubljana (Biennale internationale de la gravure) ; 1971 “iayreuth, Edinbourg.
Prix: Prix de la Biennale de Paris pour l'œuvre collective <Les quatres éléments» exécuté» en collaboration

c
ж| L'auteur donne une ample information sur l'art populaire des métaux qui s'est développé sur te territoire roumain, en décrivant les fonctions initiâtes et tes qualités artistiques des objets et en établissant la «carte» de ces vestiges.
IUYRÉS ET DACES
(par Г académicien Emil gl Candurachi) p. 38 4
*   e
C’est un commentaire pertinent sur l'exposition organisée à Bucarest dans te courant du mois de mai par le Musée National de Belgrade en collaboration avec le Musée de Histoire de la Transilvanie, de Cluj. L'exposition a comporté des objets de culte» des objets utilitaires et de parure* témoignages de l'originalité et de révolution historique de la culture des populations du territoire Carpatho-Bakanique.
Я»

https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html